TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)
Publicație bilunară care apare sub egida
Consiliului Județean Cluj

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:
Alexandru Boboc
Nicolae Breban
Andrei Marga
D. R. Popescu
Grigore Zanc

Redacția:
Mircea Arman
(manager / redactor-șef)
Ovidiu Petca
(secretar de redacție)
Ioan-Pavel Azap
Ani Bradea
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu
Aurica Tothăzan
Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:
Virgil Mlești

Redacția și administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1
Tel. (0264) 59. 14. 98
Fax (0264) 59. 14. 97
E-mail: redactia@revistatribuna. ro
Pagina web: www. revistatribuna. ro
ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Constantin Tofan, *Compoziție - detaliu*,
tehnică mixtă, 50 x 60 cm

bloc-notes

O seară la Muzeu

Ştefan Manasia

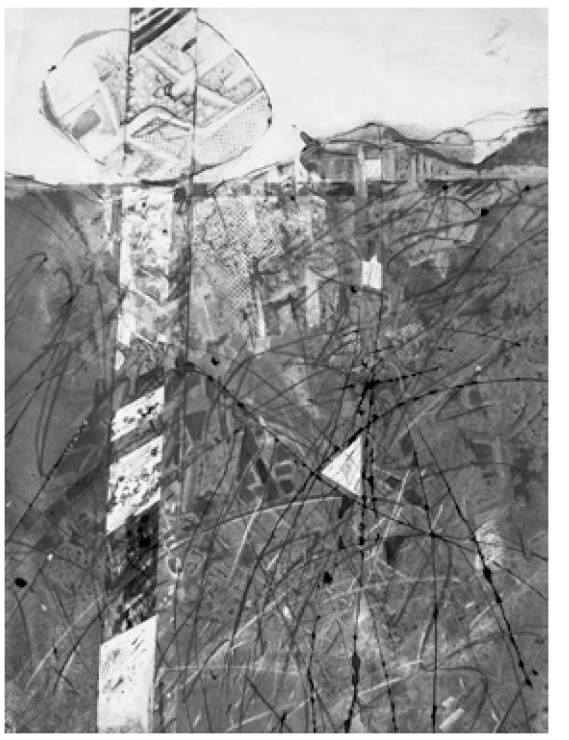
Din peisajul acțiunilor culturale inițiate în anul Centenarului, nu poate lipsi Muzeul Național al Literaturii Române din București. Parcă tot mai însuflețit și mai cochet de la o lună la alta, imobilul din Strada Crețulescu nr. 8 (la o aruncătură de băț de Calea Victoriei) atrage nu doar turiștii veniți să vadă piese de mobilier, artefacte și manuscrise aparținînd unor nume ilustre ale literelor române, ci și vizitatorii dispuși să petreacă, aici, o după-amiază, o seară de septembrie întreagă în compania poeților europeni și a tinerilor muzicieni invitați – așa cum s-a întîmplat, de exemplu, marți, 11 septembrie – la unul din evenimentele organizate sub umbrela Festivalului Capitalelor Națiunilor Centenare (FCNC). Spun inițiatorii:

„Festivalul Capitalelor Națiunilor Centenare (FCNC) este un eveniment inițiat de Primăria Municipiului București prin Muzeul Național al Literaturii Române, Teatrul de Comedie și Teatrul Dramaturgilor Români. Acesta își propune celebrarea Centenarului în context european, reprezentînd un manifest al unității în diversitate și al independenței.

10 țări europene împlinesc anul acesta 100 de ani de la independența lor: Austria, Cehia, Estonia, Letonia, Lituania, Polonia, Republica Moldova, România, Slovacia și Ungaria." Prin urmare, momentul istoric a fost celebrat prin spectacole de teatru, lecturi publice de poezie, spectacole de jazz, conferințe, recitaluri de muzică de cameră, expoziții de artă plastică.

În seara de 11 septembrie, tineri muzicieni – liceeni și studenți – bursieri ai Fundației Principesa Margareta a României au interpretat lucrări de Mozart, Schumann, Șostakovici, Schubert, Debussy sau George Enescu, contrapunctînd intervențiile sextetului de poeți: Inga Gaile (Letonia), Florin Iaru, Ștefan Manasia, David Mateusz (Polonia), Andra Teede (Estonia) și Ilona Witkovska (Polonia). Sarcină dificilă, pentru amfitrionul și moderatorul Mircea Dan Duță, de a introduce în scenă actanții aceștia diverși, polifonici, în definitiv extrem de vii și de calzi, pricepuți să mențină publicul în suspans în noaptea policoloră lăsată peste terasa din spatele sediului MNLR.

Iar eu, în dubla calitate de poet invitat și reporter al revistei Tribuna, am putut constata, în cursul lecturilor sau recitării (așa cum a preferat David Mateusz, cel ce părea reîncarnarea unui Gottfried Benn) autorilor străini, convergența limbajelor-modelor poetice autohtone și ale acelora europene (nord-estice, în cazul de față). Tăvălugul istoriei a trecut, la fel, peste tot, strivind existențe, adîncind dușmănii sau hrănind remușcări. Și inervînd țesutul viu și vital – oh, de cîte ori realizăm prea tîrziu asta – al poeziei. ■



Constantin Tofan *Spațiu cu triunghi alb*
tehnică mixtă pe carton, 45 x 34 cm

Vizitați site-ul nostru:
tribuna-magazine.com
- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Poezia între aisthesis, imitatio, adevăr și autenticitate – o privire asupra operelor lui Hölderlin, Rilke și Dante (I)

Mircea Arman

Mircea Arman

Afirmațiile noastre vor stîrni, fără îndoială, protestele esteticienilor tadiționaliști, rămași, fără putință de tăgadă, tributari prejudecății aristoteliciene, și aceea prost înțeleasă, iar asta mai degrabă datorită felului confuz în care ne-a parvenit *Poetica* lui Aristotel, dar și lipsei de orientare a esteticilor modeme, postkantiene.

Prejudecata constantă care a stăruit și stăruie încă asupra poeziei, și care își are rădăcina în scolastică, care s-a înstrăinat tot mai mult de concepția plotiniană asupra artei, este aceea că poezia nu este altceva decît cunoașterea prin simțuri și asupra simțurilor, fantasmă, fals sau plăcere a simțurilor, fără nici un fel de legătură cu intelectul, cu cele determinate și cu adevărul. Partea bună, ca să zicem așa, scolasticii o văd în latura practică, morală a poeziei, în care aceasta este privită ca fiind bună pentru educația vulgului, iar la spiritele elevate pentru delectarea simțurilor. Se vădește așadar o concepție oarecum hedonistă a poeziei, ilustrată, privind cu bunăvoință, în spusele truverilor și trubadurilor. Cît de departe este Dante de toate aceste stări de fapt, o vom demonstra-o. De altfel, el este excepția care va întări regula.

Lăsînd la o parte rigorismul estetic, manifestat prin negarea artei în Evul Mediu timpuriu de către un Tertulian, Clement sau Bonaventura, în favoarea religiei sau științei divine, teologia, s-a impus în acea perioadă o teorie *narcotică* a artei moraliste sau pedagogice, cum o numește B. Croce în *Estetica,*[1] care contribuise deja la adormirea cercetării în antichitatea tîrzie și care, spune el, se potrivea unor vremuri de relativă decadență a culturii.

Savantul italian arată că revigorarea ideii de artă în Evul Mediu survine printr-o operă bizară numită *De continentia vergiliana*, al lui Fulgentius, autor din secolul VI, carte care a făcut posibilă acceptarea lui Virgiliu de către Evul Mediu și i-a netezit calea spre supranumele *de păgîn înțelept care a știut totul.* Cu toate acestea, singurul care a văzut, în acea perioadă în poezie, altceva decît falsitate plăcută sau educație teologico-morală, o spunem cu riscul asumat de a ne repeta, a fost Dante care are și cele mai pertinente considerații teoretice din timpul său asupra acesteia.

Tradiția critică și științifică a poeziei și a artei în general nu a avut, în acel timp, reprezentanți, spune Croce. Însăși *Poetica* lui Aristotel era slab cunoscută și prost tradusă în latină și s-a datorat, după esteticianul italian, unui oarecare Hermann pe baza parafrazării sau comentariului lui Averroes.

Sub raportul studiilor facultății lingvistice, al expresiei estetice, deși lupta dintre nominalism și realism ar fi creat bune condiții pentru apariția unor dezbateri pe această temă, nu avem de remarcat decît tratatul lui Duns Scotus *De modis significandi,* retipărit în 1902 prin grija prelatului Fernandez Garcia. El va cataloga cunoștințele drept *confusae, indistincte și distinctae,* terminologie ce va apărea cu pregnanță la începuturile esteticii modeme la un Windelband, dar și la un Descartes sau Leibniz.

Nu altfel stau lucrurile în epoca Renașterii, unde confuzia generată de scolastici va persista, chiar dacă se va pune problema încă insuficient determinată și, în fond, eminamente falsă a adevărului ca verosimilitate în poezie. Cu toate acestea, fundamentale pentru epoca în discuție au rămas concepțiile unui Francisco Robotelli sau Castelvetro adepți convinși ai hedonismului, iar pe de altă parte cele ale unor Le Bossu, *Traité de poème épique,*[2] sau LaMenardiere, *Poétique,* Paris,[3] care cred că poezia este o unealtă pentru educația poporului și văd în *Iliada* și *Odyssea* lui Homer două plăcute manuale cu subiecte militare și politice.

Nu vedem sensul unei expuneri mai detaliate a acestor probleme și nici importanța faptului de a arăta disputele pe marginea ideii de universal și particular în poezie, a întîietății poeziei sau istoriei sau a importanței verosimilului și în ce ar consta aceasta. Vom aminti doar că de aceste probleme s-au ocupat în epocă un Giarolamo Francastoro, *Naugerius sive de Poetica*, 1555., G. Piccolomini, Alfonso Lopez Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*, Madrid, 1596., sau Francesco Patrizzi, care în *Poetica,* 1555-1586, se vădește a fi un adversar al ideilor aristoteliciene arătînd, pe bună dreptate, inconsecvența Stagiritului atunci cînd determină sensul moțiunii de *mimesis,* imitație.

Secolul al XVII-lea introduce în analitica conceptului estetic de poezie termenul de *ingeniu* care în concepția unui E. Tesauro, Matteo Pellegrini sau Bouhours ar însemna talent, gust, imaginație, fantezie, sentiment, etc., etc. El era conceput cînd aparținînd oarecum intelectului cînd avînd de a face doar cu senzațiile și afectele. Alții, printre ei spaniolul Baltasar Gracian, *Obras*, Anvers, 1669., consideră acest *ingeniu* ca fiind ceva steril, și propune ca judecată supremă a poeziei bunul gust, sens ce avea apoi să se extindă și asupra științei și chiar, culmea ipocriziei, judecății morale. Acest concept a făcut epocă și îl găsim pretutindeni pînă în *Critica puterii de judecare* a lui Kant.

Cartezianismul a marcat o cotitură, chiar dacă încă timidă sub aspectul varietăților abordării, în concepția asupra poeziei. Ei au renunțat în a mai dezbate lumea obscură a ingeniozităților, a gustului, a fanteziei, a sentimentului. în *Traité du Beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences,*[4] J. P. de Crousaz, așeza frumosul, în mod oarecum judicios, în ceea ce se reduce la idei, acestea fiind pentru el caractere reale ale frumosului, bazate pe natură și adevăr. Această frumusețe el o identifica apoi în frumusețile particulare ale științei, filosofiei, poeziei, religiei, în care regăsea cinci caractere esențiale ale ideilor sau formelor: *varietate, unitate, regulă, ordine și proporție.*

În Anglia Locke, în *An Essay Concerning Human Understanding,*[5] acceptă din literatura timpului distincția dintre ingeniu și judecată; prima fiind ,după părerea lui, o combinație plăcută între varii idei și descoperă în ele imagini frumoase care pot delecta și impresiona imaginația, judecata în schimb, improprie poeziei, ia în calcul diferențele și are ca normă adevărul. Aceasta aparține științelor și filosofiei. După părerea lui arta se reduce la copie, adică la imitarea originalului, natură, idei, etc., etc.

Benedetto Croce,[6] ne spune că: "Mai amplu și cu o altă vigoare filosofică, Leibniz a deschis porțile acestei întregi mulțimi de fapte psihice, pe care intelectualismul cartezian o îndepărta de la sine cu oroare. În concepția sa asupra realității, guvernată de legea continuului (*natura non facit saltus)* și în care care scara ființelor merge fără întrerupere de la cele infime pînă la Dumnezeu, imaginația, gustul, ingeniul și altele asemănătoare își găsesc cu ușurință locul unde să se așeze. Faptele pe care acum le numim estetice, se identificau cu cunoașterea *confuză* a lui Descartes, care putea fi *clară* fără să fie de altfel *distinctă:* terminologie derivînd, după cum știm, din scolastică, și sugerată poate în mod special de teoriile lui Duns Scot, care a fost reeditat și apreciat tocmai în secolul al XVII-lea "

Leibniz crede despre artiști, deci și despre poeți, că au o cunoaștere clară dar *confuză și nedistinctă,* cunoaștere imaginativă și nu rațională, rațiunea, spunînd el, nefiind aplicabilă artei.

„S-ar putea părea că aplicînd cuvîntul *claritas* la faptele estetice și negîndu-le *distinctio,* Leibniz le recunoscuse caracterul cu totul propriu, nesenzual și totodată neintelectual: Nesenzuale ar părea să fie pentru el în măsura în care au propria lor *claritas,* diferită de delectare sau de emoția senzuală; neintelectuale, fiindcă sînt lipsite de *distinctio.* Dar *lex continui* și intelectualismul leibnizian interzic acceptarea unei astfel de interpretări. *Obscuritate* și *claritate* sînt aici grade cantitative ale unei cunoașteri unice, *distinctă* sau intelectuală, către care ambele tind și care este atinsă în gradul cel mai înalt. Admițînd, în fine, că artiștii judecă cu percepții confuze, clare dar nu distincte, nu se exclude

➲

că acestea ar putea fi corectate și transformate în adevăr prin percepție intelectivă [...] Ceea ce înseamnă că o operă de artă poate fi perfecționată, determinînd-o prin gîndire[...]. *Claritas,* atribuită faptelor estetice este, în definitiv, nu diferență specifică ci parțială anticipație a unei *distinctio* intelective. Desigur, a fi stabilit un asemenea grad, înseamnă un progres important; dar, în ultimă analiză, doctrina lui Leibniz nu e fundamental deosebită de ale celor care, făurind noile cuvinte și distincțiile empirice studiate de noi, au reținut atenția într-un fel oarecare asupra particularității faptelor estetice."[7]

În ce privește speculațiile asupra limbii, secolul lui Leibniz este mult mai activ decît cel anterior. Criticii Renașterii și cei din secolul al XVI-lea, deși au încercat să se ridice deasupra gramaticilor de tip empirist și să le adune într-un anumit sistem, au căzut în logicism, care explica formele gramaticale drept metafore, pleonasme, improprietăți, elipse. Astfel a procedat un Giulio Cesare Scalinger sau un Francesco Sanzio, în *Minerva seu de causis linguae latine commentarius*[8]. Sanzio susține că numele sunt impuse lucrurilor în mod rațional; el exclude interjecția dintre părțile vorbirii ca fiind simplu semn de bucurie sau de durere și elaborează sintaxa prin intermediul a patru procedee de construcție conform principiului: *doctrinam supplendi esse valde necessariam,* adică, varietățile gramaticale ce se explică prin elipse, prin abreviere și prin greșeală față de forma logică tipică[9]. Mai amintim aici faptul că în 1660 Claude Lancelot și Arnauld publică *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal,* o aplicare riguroasă a intelectualismului cartezian la structurile gramaticale dominată de ideea, suficient de răspîndită în epocă, a artificialității limbajului. Leibniz, spre exemplu, deși a făcut toată viața specualații asupra limbajului, imaginînd chiar o limbă universală - *ars characteristica universalis* - nu a ajuns niciodată la o viziune nouă asupra limbii.

Emulii lui Leibniz, dintre care amintim aici pe Christian Wolff, nu numai că nu au renunțat la sistemul cartezian al maestrului lor dar, mai mult, l-au accentuat. Într-o încercare de schematizare a ideilor lui Leibniz, Wolff stabilea, *Psychologia empirica,*[10] ca primă parte a lucrării doctrina cunoașterii concepută ca *instrumentum,* la care adăuga politica, dreptul natural și etica, împreună constituind activitatea practică, restul fiind teologie, metafizică, pneumatologie și fizică, împărțindu-le în două: prima fiind doctrina psihică și cea de a doua doctrina naturii fenomenice. Și cu toate că Wolff vorbește de o imaginație productivă, guvernată de principiul rațiunii suficiente, totuși o știință a imaginației, ca nouă valoare teoretică, nu a putut construi.

Cel căruia i-a fost dat să realizeze acest lucru a fost Alexander Baumgarten. El este primul care introduce termenul de *estetică* în gîndirea modernă în teza sa de doctorat: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, septembrie 1735, în care apare determinată această știință a cunoașterii sensibile ca opusă celei a intelectului, prin intermediul celor două concepte antice: *aistheta kai noeta.* Pentru Baumgarten, *Aesthetica,*[11] și *Meditationes*[12], reprezentările poetice sînt confuze sau imaginative, distincția, adică intelectul, nu este poetică. Poetică este imaginația și tot ceea ce se referă la simț. Judecata asupra reprezentărilor sensibile se face prin intermediul gustului.

Cel care a marcat o adevărată revoluție în ce

Constantin Tofan *Triunghiul închis,* tehnică mixtă pe carton, 32 x 45 cm

privește reevaluarea noțiunii de poezie a fost Giambattista Vico. Cu un deceniu înainte de Baumgarten apărea la Neapole *Scienza nuova*, 1725, care, spune Croce, dezvolta în privința poeziei ideile anticipate încă în 1721 în *De constanta iurisprudentis.*[13] Vico este primul dintre moderni care concepe poezia ca pe o istorie ideală a spiritului, ca pe o formă a conștiinței. Pentru Vico poezia vine înaintea intelectului, dar după simțuri. „Treapta imaginativă este cu totul independentă și autonomă în raport cu cea intelectivă care nu numai că nu-i poate adăuga nici o perfecțiune, dar reușește numai s-o distrugă. *„Studiile de Metafizică și Poezie sînt în mod natural opuse între ele*; dat fiind că una purifică mintea de prejudecățile copilăriei, cealaltă o scufundă și o prăbușește din nou în ele; una rezistă în fața judecății simțurilor, cealaltă își face din ele regula lor principală; una slăbește imaginația, cealaltă o cere robustă; una ne atrage atenția să nu facem din spirit corp, cealaltă nu se bucură de altceva decît să dea corp spiritului; de aceea gîndurile uneia sînt toate abstracte, conceptele celeilalte atunci sînt mai frumoase cînd se formează cu mai mult corp; și, în sfîrșit, una se străduie ca înțelepții să cunoască adevărul din lucrurile lipsite de orice pasiune..., cealaltă se străduie să determine pe oamenii de rînd să acționeze conform adevărului prin mecanisme de afecte foarte tulburătoare, care, desigur, în absența acestor afecte foarte tulburate nu ar acționa astfel. Iată de ce în toate timpurile trecute, în toate limbile cunoscute de noi, nu a existat niciodată un om atît de valoros, totodată și mare metafizician și mare poet, din categoria cea mai înaltă de poeți, căreia părinte și prinț îi este Homer". „Poeții sînt *simțul;* filosofii *intelectul* genului uman.[...]. Marii poeți se nasc nu atît în epocile de reflecție, cît în cele de imaginație, cărora li se zice de barbarie, astfel e Homer în barbaria antică Dante în Evul Mediu, în reîntoarsa barbarie a Italiei. Iar cei care au vrut să regăsească în părintele poeziei grecești înțelepciunea filosofică au transformat pe *apoi* în *înainte* fiindcă secolele poeților preced pe cele ale filosofilor, iar națiunile tinere au fost ale poeților sublimi. Vorbirea poetică se naște înaintea celei prozaice din necesități de natură, și nu din capriciu a plăcerii; poveștile sau *universalii imaginativi* au fost concepute înainte de *universalii raționali*, adică filosofici.[14]"

Pentru Vico limbajul si poezia sunt identice. Prin aceasta el a combătut prejudecata epocii conform căreia limbajul prozatorilor este propriu pe cînd limbajul poeților este unul impropriu. Primele limbi, spune Vico în *Scienza nuova prima*, *Opere*, au constat „în acte mute sau corpuri, care aveau raporturi naturale cu ideile pe care oamenii vroiau să le semnifice".[15] După el, aceste limbaje, la care mai adaugă heraldica medievală, trebuie să fi constituit întregul limbajului poetic, de unde ar rezulta trei feluri ale limbilor: *limbi mute sau divine; limbi eroice prin simboluri cavalerești; limbi vorbite.*

Dezvoltînd asemenea idei, natural, Vico nu putea să fie decît împotriva logicii formale aristoteliciene sau scolastice. El afirmă că a descoperit alte pricipii ale poeziei decît cele formulate de Platon și Aristotel. Noi am spune că le-a redescoperit, doar, deoarece, încă din antichitatea tîrzie atît Platon cît și Aristotel au fost greșit înțeleși, traduși și interpretați, astfel încît, mai ales în cazul primului, s-au reținut numai considerațiile acestuia din *Republica,* omițîndu-se tot ce scrisese mai înainte în *Ion, Phaidon, Menon* sau *Phaidros.* Demne de amintit sunt și studiile lui Herder și Hamann asupra filosofiei limbajului. În *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Herder arară că: "Limbajul uman nu este efectul *organizării gurii,* fiindcă și cel care este mut pe viață, dacă reflectează, are în sine limbajul; nu e un *strigăt al senzației,* fiindcă el nu a fost găsit de vreo mașină de respirat, ci de o creatură care reflectează; nu e o *imitație,* fiindcă imitația naturii e un mijloc, iar aici e vorba de a explica scopul; cu atît mai puțin e o *convenție* arbitrară; sălbaticul în singurătatea pădurii ar fi trebuit să creeze limbajul pentru el însuși, chiar dacă nu l-ar fi vorbit. Limbajul este *înțelegerea sufletului cu el însuși,* tot atît de necesară cît este de necesar ca omul să fie om."[16]

Pe de altă parte, spune Croce[17], Hamann, examinînd teoriile prietenului său Herder, nega și el invenția și arbitrariul limbajului și punea pe primul plan libertatea umană, dar credea, spre deosebire de Herder, că limbajul era acel ceva pe care omul a putut să-l învețe numai datorită unei *communicatio idiomatum* cu divinitatea.

Este absolut suficient, credem, acest succint excurs în teoriile poetice și lingvistice ale secolelor ce s- au scurs de la Dante, primul poet al epocii creștine care a cîntat ființa, și pînă la cel ce avea să fie considerat, de către Heidegger, ca fiind tatăl poeților, și asupra căruia se va apleca cercetarea care urmează: Hölderlin.

Note

1 B. Croce, *Op. cit.*, trad. rom, Univers, 1971, p. 243.

2 Le Bossu, *Op. cit.*, Paris, 1675, cf. B Croce.

3 La Menardiere, *Op. cit.*, 1675, cf. B. Croce.

4 Cf. J.P. de Crousaz, *Op. cit.*, 1715, ed a II-a, Amsterdam, 1724, cap. 1 și 2.

5 J. Locke, *Op. cit.*, II, 11, pgf. 2.

6 B. Croce, *Op. cit.*, p. 273 și urm.

7 B.Croce, *Op. cit.*, p. 274-275.

8 Fr. Sanzio, *Op. cit.*, Salamanca, 1587, cf. B. Croce.

9 cf. B. Croce, *Op. cit* ., p.275.

10 Chr. Wolff, *Op. cit.*, Frankfurt und Leipzig, 1738, p. 138-172.

11 A. Baumgarten, *Op. cit.*, 1750-1758, pgf. 18

12 A. Baumgarten, *Op. cit.*, pgf. 92.

13 cf. B. Croce, *Op. cit.* p.285.

14 B. Croce, *Op. cit.*, p. 286-287.

15 G. Vico, *Op. cit.*, ed. îngr. de G. Ferrari, ed, a 2-a, Milano, 1852- 1854.

16 J. G. Herder, *Op. cit.*, ed a 2-a, Berlin 1789, p. 60 - 65.

17 Cf. B. Croce, *Op. cit.*, p. 319.

■

De-mascări indiene

Ani Bradea

Julieta Rotaru
Căderea măștilor
București, Editura Tracus Arte, 2017

Indianistă de formație (înțelegem din prefața semnată de Ion Brad), Julieta Rotaru caută, preocupare vădită în toate textele propuse de acest volum, autenticitatea pe un drum atât de bătătorit de înaintași de seamă, în fruntea cărora se situează, de bună seamă, Mircea Eliade. Și nu este o misiune tocmai ușoară, dacă ne gândim la atracția pe care India a exercitat-o și o exercită asupra occidentalilor, fascinație materializată în atâtea și atâtea volume publicate și la noi în țară. Tabloul contrastant al societății indiene, care coboară din luxul exorbitant al Taj Mahalului până la colibele sărăcăcioase și mizeria expusă direct pe stradă, șochează și atrage în egală măsură occidentalul, nevoit fiind să recunoască faptul că acest tablou diferă de tot ceea ce alcătuiește sistemul său de valori. Iar cunoașterea, de fapt, chiar de acolo începe, de pe marginea prăpastiei.

De la memorialistică, jurnal, până la ficțiunea bazată pe cel puțin o călătorie în țara contrastelor absolute, interesul pentru India este foarte bine reprezentat în literatura noastră. În cazul de față, autoarea nu este doar un simplu observator al societății indiene și nici un oarecare călător cu talent narativ, care în urma ineditei experiențe se apucă să scrie o carte. Julieta Rotaru a învățat mai întâi limbile în care să poată înțelege mai bine mecanismele de funcționare ale acestei societăți, apropiindu-se, astfel, mai mult de sursele poveștilor sale. A studiat sanscrita, hindi și romani, limbi pe care le-a predat apoi în cadrul universitar. A studiat post-universitar la o universitate din orașul indian Pune, unde într-o bibliotecă a descoperit un manuscris medieval, iar editarea textului sanscrit și traducerea lui în limba engleză au făcut obiectul tezei sale de doctorat. Tot din prefața volumului aflăm că autoarea a participat la numeroase conferințe în domeniul indianisticii, a publicat mai multe articole științifice și a adus donații importante de carte, facilitând transferuri de la Institutul Kern al Universității din Leiden către Universitatea București și de la Institut für Indiche Psihologie und Kunstgeschichte al Universității Libere din Berlin pentru Biblioteca Metropolitană București, mii de volume extrem de folositoare indianiștilor de aici. Așadar, în urma acestei biografii, mă așteptam, de ce să nu recunosc, la un text științific, sau cel puțin unul care să includă o asemenea abordare. Julieta Rotaru a ales însă, în *Căderea măștilor*, să scrie proză scurtă, care doar aparent este o ficțiune. Precum Eliade, autoarea a simțit că simpla abordare științifică nu spune totul despre India și că această abordare poate fi împlinită prin mit.

Povestirile acestui volum colecționează o sumă de portrete, de tipologii, în spatele cărora, al *măștilor*, se conturează destine tulburătoare. Ca o particularitate comună majorității textelor, se remarcă fragmentele introductive, pline de metafore și având rolul de a familiariza cititorul cu locul și atmosfera în care se petrec lucrurile: *Simha Gad era ultima redută rămasă necucerită de unul dintre cele mai moderne orașe aflate în vecinătate (...). Era un fort încununând tâmplele celui mai înalt dintre dealurile pe care crescuse orașul (...). Un sătuc se ciupercise printre ruine și ziduri căzute.* (p.28); *Soarele începea să se desfășoare pe bolta coborâtă atât de aproape și arcuită peste pământ. Căci așa este cerul în aceste ținuturi, un fel de alt pământ, așezat puțin mai sus.* (p.38) *Era acea toamnă în care pare că totul se sfâșie, ca soarele brumăriu ce se sfârșea acum pe vârfurile merilor arămii, plesnind din cozile lui solzoase în văzduhul sfârtecat.*(p.68); *O dimineață îmbujorată, nedreasă și abia atunci ieșită din pântecele beznei diforme care-i sluțise gândurile rămase fără somn îi primenea acum forțele. Toate închipuirile se prindeau umăr la umăr în urma voinței care le născuse și a celui dintâi gând. Nu mai rămânea nimic în urmă și nimic înainte, ca un miez profund, fără margini.* (p.116) etc. Iar finalurile încifrate, în care și cele mai groaznice sentințe (vezi cazul povestirii cu titlul *Defăimarea*, care descrie cumplita pedeapsă cerută de către bătrânii din *panchayat* pentru o femeie, *soață de brahman (...) pe care zeii o uitaseră și care nu reușise să își apere onoarea*), ori cumplitele sinucideri din *Despărțirea de sine* și *Șarpele și funia,* păstrează același stil metaforic, întregind atmosfera stranie a poveștilor. Toate aceste observații mă îndreptățesc să cred că, grație libertății lingvistice de care se bucură autoarea în spațiul hindus, aceasta a putut să interacționeze ușor cu depozitarii de legende vechi, culegând și salvând aceste povești, aparținând unei lumi depășite acum, chiar și pentru o societate atât de tradiționalistă ca a Indiei. Cel puțin aceasta este perceperea mea, motivul pentru care spuneam că textele din acest volum sunt doar aparent ficțiune. Un minus al cărții, consider eu, este faptul că îngreunează, într-o oarecare măsură, lectura anumite cuvinte care apar în limba originală și nu sunt explicate în subsolul paginilor, făcând din texte un apanaj mai degrabă al inițiaților, ca de pildă: *ghat, thali, kajal, betel, bindiu, mehendi, ganja, gurukul, katori, chapati, swamiji, ashram, samadhi, panchayat,* etc.

Constantin Tofan *Un loc final*
tehnică mixtă pe hârtie, 25 x 17 cm

Într-un mod cu totul aparte se remarcă povestirea *Alchimie de dragoste*, un experiment literar cel puțin interesant. Construit pe modelul genului epistolar, ciudatul schimb de scrisori electronice poate fi derutant la un moment dat prin diversitatea actorilor implicați, fiind nevoie de multă atenție pentru a urmări câmpurile *to* și *from* ale e-mailurilor. Cu toate acestea, o poveste de dragoste se desprinde de fond, sau mai mult se intuiește. Personajul feminin, Celia, oferă și o definiție pentru dragoste care, în opinia mea, merită citată: *Dragostea este o boală și o terapie în același timp. Singura alchimie comprehensibilă nouă prin cele cinci simțuri. Precum otrava preschimbată în antidot pentru mușcătura de șarpe. O dezordine mentală provocată de cele cinci simțuri, o petrecere a dorințelor necontrolate, spuma intoxicantă a simțurilor forfotind. Poțiune înnebunitoare băută în cele mai subtile cupe ale trupurilor noastre.*(p.55) Dar ceea ce face ca acest text să aibă o structură aparte este construcția lui finală, acolo unde el (personajul masculin al cuplului epistolar) se hotărăște să șteargă din memoria computerului fișierele cu ea, cele care cuprind filele ei de jurnal transmise prin scrisori, comunicându-i prin e-mail prietenului său această decizie. Regretând acțiunea, începe să o caute pe ea *în toate directoarele, subdirectoarele și documentele ascunse* ale calculatorului, primind, invariabil, același răspuns: *Acest fișier nu conține nici un document.* La întrebarea *Unde este ea?* - urmată de *Ce vreau să fac?*- computerul răspunde: *Îmi pare rău, aceasta nu este o întrebare validă. Mi-am dat suficiente date suportate de structura mea binară. Te rog să întrebi o inteligență umană.* Mesajul subtil pe care autoarea îl transmite cu această replică nu mai are, cred eu, nevoie de un comentariu.

Ceea ce nu am înțeles, din compunerea volumului, este rolul ultimului text, *În dealul Cârlanului*, care, din punct de vedere al spațiului geografic, al personajelor, al perioadei istorice, al spațiului cultural, etc., nu are nicio legătură cu restul textelor, unite toate într-un singur areal, cel al Indiei. Povestea așa zisului trădător de război, ofițer român din Primul război mondial, condamnat pe nedrept la moarte și executat în Vinerea Mare, este ruptă complet din context.

Citind volumul Julietei Rotaru, mi-am amintit de un altul, un jurnal indian semnat de Ovidiu Ivancu, și de o afirmație a acestui autor, care se confirmă întru totul și în cazul de față: *probabil că există tot atâtea Indii câți ochi privesc către țara aceasta.* Și din acest motiv, *Căderea măștilor* își găsește locul său în bogatul capitol al literaturii de inspirație indiană.

Note

1 Ovidiu Ivancu, *Vremea musonului: patru ani în India, Jurnalul meu indian (2009-2013)*, Editura Eikon, 2014

■

Enigmele unei pălării pierdute

Vistian Goia

Antoine Laurian
Pălăria președintelui
București, Humanitas, Fiction, 2018

Cine mai poartă astăzi pălării? Mai puțin bărbații în comparație cu timpurile trecute, mai des persoanele feminine. În conștiința publică urbană s-a perpetuat convingerea conform căreia o pălărie elegantă pe cap oferă persoanei respective o „autoritate" incontestabilă asupra celorlalți semeni. Obiceiul era răspândit pe teren românesc și, sigur, la fel și în alte țări.

Însă, până acum, nu am citit o carte întreagă în care „pălăria" să devină cheia de boltă pentru un „roman". E vorba de cartea scriitorului francez amintit, pe care o rezumăm mai jos.

Un contabil de rând, Daniel Mercier, ia cina la un restaurant parizian elegant, unde constată că, în vecinătatea mesei sale se află însuși președintele Republicii Franceze. (1)

Acesta își uită pălăria, iar Daniel o reține ca semn al amintirii unei seri deosebite. În conștiința tânărului și a celorlalte personaje, pălăria capătă misterul unui „talisman" care-i va schimba destinul. Apoi pălăria intră, pe rând, în posesia pasajeră a altor personaje feminine sau masculine.

Fiind uitată în plasa pentru bagaje a unui tren, pălăria ajunge în posesia unei persoane feminine, Fanny Marquand, căreia îi dă curajul să-și părăsească iubitul, ea fiind o ființă care-și căuta mereu „eul" intelectual. Astfel descoperă că, ceea ce se scria se întâmpla și în realitate. De aceea, adeseori, nu mai era atât de sigură că va locui definitiv la Le Havre, apoi că, nu vrea să ajungă scriitoare, profesie prea grea, pentru că „nu avea nici talentul și nici ambiția necesare".Dar se consola cu ipoteza că se poate mulțumi cu profesia de librar.

Fanny Marquant ocupă un loc consistent în cuprinsul romanului, prilej pentru scriitor de a intercala niște evocări „istorice" care întreține curiozitatea cititorului, ori amănunte „picante" care-l distrează. De pildă, află câte ceva despre „parfumul" atât de iubit de femei, deși unii bărbați credeau că parfumurile au fost inventate pentru a „îmblânzi" persoanele de sex feminin. După alte personaje, parfumul ar fi fost creat să-i semene epocii și, în același timp, să-i supraviețuiască. Chiar supoziția hazlie astăzi conform căreia, de la o epocă la alta, femeile s-au schimbat, la fel și parfumul! Apoi, acestora li s-a schimbat și „pielea": pielea unei tinere de la 1920 nu mai semăna deloc cu aceea a unei tinere de la 1980. Nici săpunul, nici parfumul nu mai erau aceleași. Apoi, o femeie de la curtea lui Ludovic XV mirosea altfel decât cea din secolul XX. Epoca ar fi determinat pielea să evolueze. De pildă, femeia din secolul 18 mirosea a piatră, soare, lemn, bălegar, frunze, fier forjat. Cea de astăzi miroase a benzină, asfalt, vopsea metalizată, plastic, electricitate!

Din când în când, paginile romanului devin pagini de istorie contemporană. După alegerile din 1981 (când Mitterrand devine președinte), s-a constatat că nu s-a schimbat nimic: Partidul Comunist francez se topea „ca zahărul în apă", iar Mitterrand va reuși în șase ani ce nu a reușit dreapta în treizeci (p. 131). Președintele era iubit peste tot, având relații bune cu omologii europeni ai vremii: Helmut Kohl, Reagan, Gorbaciov sau Margaret Thatcher. În timp ce francezii îl considerau „popular", adversarii îl numeau „omul machiavelic".

În cu totul alt registru, este construit portretul lui Giscard d*Estaigne: mare burghez deghizat în „nobil" prin cumpărarea unei particule de „noblețe", dar investit cu toate drepturile castei prin căsătorie! De aceea Mitterrand îl va ridiculiza în polemica din timpul alegerilor prezidențiale.

Pe de altă parte, scriitorul include în acest roman-eseu și meritele deloc puține ale lui Mitterrand: chiar dacă unele lucrări sunt abia inițiate, altele erau terminate: Opera Bastille, Piramida de la Luvru, Arcul de la Defense. Ele dovedesc că el „știa să se înscrie în istorie, dar și în prezent". Adică: „Să așezi o piramidă de sticlă în fața Luvrului, coloane în dungi la Palais Royal, un arc la celălalt capăt al perspectivei deschise de Arcul de Triumf, toate acestea țineau de o voință absolut anticonservatoare iconoclastă". (p.149). S-a plănuit deschiderea unei expoziții pentru a imortaliza multiplele realizări ale președintelui, sub titlul: „Epoca, moda, morala, pasiunea", evidențiind curentele artistice internaționale ale anilor 1980.

Oare, astăzi, pe teren românesc, ce vom afla dacă s-ar răspunde la întrebările pe care și le-au pus francezii sub președenția lui Mitterrand?

Dar să ne întoarcem la Daniel Mercier, norocosul care a găsit primul pălăria președintelui. El s-a dovedit, în gândurile și căutările sale, un adevărat „îndrăgostit" de pălării. Și lui, „Pălăria" lui Mitterand i-a schimbat viața. El trăiește o adevărată „dramă", când, în gara din Rouen (capitala Normandiei), constată lipsa pălăriei. În clipa aceea i s-a părut că „timpul s-a oprit", trupul lui fiindu-i străbătut de un „frison înghețat". O uitase în graba coborârii din tren și, întrebând la biroul de obiecte pierdute din gară, constată că nimeni nu lăsase acolo vreo pălărie. Astfel personajul ajunge la convingerea că nu avea să mai revadă niciodată pălăria lui Mitterrand. Însă, surpriza mare din finalul cărții, când tânărul obține o „întâlnire" cu Mitterrand, este compusă în stilul marilor talente ale scrisului. Președintele îl primește la o cafea, dorind să-i ofere o „recompensă" pentru căutările lui repetate. Însă, acesta refuză cu credința că dovedește un „gest nobil" în fața celui care era considerat primul om al statului. Dar acesta îl surprinde pe tânărul Daniel Mercier cu un „adevăr" pe care acesta nu avea cum să-l știe: „celebra" pălărie nu a fost pierdută la Veneția ci la Paris"! Proprietarul ei recunoaște că pălăria a trecut prin câteva „aventuri" înainte de a ajunge din nou pe masa președintelui care nu va cunoaște niciodată „peripețiile" acesteia. Observăm că procedeul este luat parcă din recuzita artei romanticilor de altădată, evidențiind astfel ideea că unele „întâmplări" imaginate de scriitor pot concura „adevărurile" vieții în curgerea lor enugmatică.

La apariție, presa franceză a apreciat romanul pentru inteligența și umorul personajelor, cartea fiind considerată un „basm" al contemporaneității: „subtil, ingenios și pasionant". De aceea, prin umorul satiric, el ne amintește de „filmele clasice" ale lui Jacquas Tati.

Sigur, în curgerea narațiunii, găsim tot felul de afirmații picante, fie în legătură cu persoana președintelui, fie cu moralitatea societății franceze a timpului. De pildă, cititorul este informat că Mitterrand „își îmbrăca singur paltonul și își petrecea eșarfa roșie în jurul gâtului".

Referitor la relațiile lui cu alte personalități ale timpului, este amintită, în roman, aceea cu privire la „gustul amărui pipărat al oțetului", referitor la judecata lui aspră asupra contemporanilor europeni: „I-am spus săptămâna trecută lui Helmut Kohl ..., pentru a sugera „prânzul ireal, consumat cu neamțul".

Sigur, uneori, rolul pălăriei este exagerat, fiind răspunzătoare de ultimele evenimente social-politice, care pot da peste cap existența unui politician distinct sau, contrar „simpla ei prezență îl făcea imun" pe alt personaj din vâltoarea vieții cotidiene.

Nu credem, cum s-a afirmat, că prezenta carte este un „basm", ci mai degrabă un „roman-eseu". În cuprinsul lui se petrec diferite drame moderne. De exemplu, un francez căsătorit (Eduard) este pasionat de amoruri extraconjugale, pe care le schimbă des. Însă lui i se dă o lecție de moralitate tocmai de la una din iubitele lui printr-o replică neiertătoare: „Te voi părăsi, Eduard, pentru că tu nu o să-ți părăsești nevasta, iar eu nu voi fi decât fata de la hotel", amintindu-i un cântec: „Am venit să-ți spun că plec"! La sfârșitul relației, personajul simte hazardul unor astfel de relații: „Înainte neantul, după vidul"! Astfel de verdicte ne amintesc de expresia „a dezamăgi", considerată în limba franceză cel mai rău cuvânt.

Nu pot fi uitate numirile și funcțiile date pălăriei de către diferite persoane antrenate în găsirea ei. Unii o considerau o „relicvă care sosise din străfundurile unor vremuri biblice". Alt personaj recunoaște că-i datorează „ieșirea" din „depresie" ș.a.m.d.

Paradoxal, scriitorul nu neglijează deloc profilul și specificul societății franceze din anii președinției lui Mitterrand. De pildă, „viața", conform conștiințelor lucide ale vremii ar fi „un arbore ce ascunde o pădure de vieți paralele", în care oamenii nu ar fi „nici exact aceeași, nici tocmai alții". Scriitorul sondează conștiințele elitiste ale timpului, aflând că ele își imaginau întrebându-se: „În unele dintre aceste vieți, trăitorii nu ar fi căsătoriți cu aceeași persoană, nu ar sta în același loc, nu ar avea aceeași meserie". (p.100). Paradoxal, personajele de acest gen nu se puteu lipsi de ședințele săptămânale de la „psihanalist", dar nici de platoul cu fructe de mare așezate pe patul de ghiață mărunțită.

Nu putem încheia însemnările noastre fără să amintim ceva din modul cum scriitorii români au judecat rosturile pălăriei. Rapsodul popular aprecia cu tâlc unele ipostaze ale pălăriei din mediul sătesc: „Când treci, bade, pe la mine / Pune-ți pălăria bine". Dimpotrivă, expresia șugubeață: „A azvârli cu pălăria după lună" însemna, în mentalitate populară, a acționa necugetat. Sau, „A umbla cu flori la pălărie" sugera nepăsarea, adică persoanei nu-i păsa de nimeni și de nimic, adică trecea prin viață fără nicio grijă. Dar să nu uităm frumoasele versuri eminesciene: „De mi-i da o sărutare / Nime-n lume n-a să știe / Căci va fi sub pălărie."

Notă

1 Francois Mitterrand a fost președintele Republicii Franceze în anii 1981-1995. Anterior a fost ministru de mai multe ori.

■

Lumea, dincolo de ambalaj

Menuț Maximinian

Gabriel Gafița
Alternativă la fuga în Egipt
Editura nemira, 2018

Recent, la Nemira a apărut cel mai nou volum de povestiri al lui Gabriel Gafița, Alternativă la fuga în Egipt, în Colecția N'autor, coordonată de Eli Bădică. În primul rând, vorbim despre o carte bine „ambalată" de către editură în ceea ce privește primul impact vizual. Imaginea este una mai neobișnuită, cu om prins în mrejele destinului. De remarcat jocul de culori? Apoi, modul în care stă scris pe coperta cărții, chiar deasupra titlului „Corupție, putere și violență în patru întâmplări din lumea noastră" .

Lumea cărții ia în ultimul timp o altă față, trăgând cu ochiul peste Ocean, acolo unde este o publicitate intensă pentru beletristică. Îmi amintesc cum în periplul meu prin New York am văzut o reclamă la o carte ce urma să fie lansată la Librăria centrală, cu scriitorul într-o cadă cu spumă. Acolo i s-a luat interviul, vorbind despre subiectele șoc din cartea lui, ce trebuia neapărat cumpărată. Până acolo s-a ajuns? Deocamdată, la noi nu avem, precum în America, impresari ai scriitorilor, însă avem edituri care știu să-și promoveze cărțile. La fel se întâmplă și acum, Editura Nemira investind în publicitate și știind să „șocheze" prin modul în care cititorul ia primul contact cu cartea. Și ce vede cel ce se află în căutarea unei cărți? Coperta I și coperta a IV-a, în cazul nostru fiind scris: „Un consilier prezidențial ajunge în vizorul public, cade în dizgrație și își pierde funcția din pricina unei banale ieșiri duminicale la mall. Un pensionar ajunge președinte de bloc, ocazie care îl face să descopere cu alți ochi micul univers din clădirea în care locuiește și în care se „pregătește" o oribilă crimă. Un ambasador la Lima este pus în dificultate de o cerere neobișnuită, care îi va schimba complet viața. O greșeală din adolescență îi influențează întreaga existență a unui bărbat. Aflat într-o vacanță grecească, el are parte de o întâlnire șocantă, care îl forțează să-și rememoreze viața pentru ultima dată. Toate aceste povești vă așteaptă să le descoperiți în volumul de față". Și tot aici Stelian Țurlea spune: „Gabriel Gafița revine cu un volum de povestiri, patru la număr, cantonate în cea mai strictă actualitate: Experiment pe persoană publică, Balada comitetului de bloc, Problema de la Lima, Alternativă la fuga în Egipt. Autorul are un simț deosebit al detaliilor semnificative, o finețe a observației surprinzătoare, un verb ironic. Și mai ales surprinde micimea lumii înconjurătoare cu o acuratețe deosebită. Acestea par să fie principalele trăsături ale celor patru proze ale lui Gabriel Gafița."

Dincolo de acest prim impact, avem de-a face cu cea mai bine receptată carte de până acum a lui Gabriel Gafița, deși a mai avut cărți care meritau să intre mult mai mult în atenția criticii și a cititorilor.

Cele patru povestiri oglindesc realitatea imediată din jurul autorului, pe care-l regăsim în fiecare dintre ele, în diverse situații. Sunt povestiri pe care le citești cu plăcere, însă nu sunt deloc comerciale, așa cum ar părea la prima recomandare de pe copertă.

De aceeași părere este și Vasile Popovici, care notează în "Obsevatorul Cultural": "Recentul volum de povestiri Alternativă la fuga în Egipt… e probabil ce a scris mai bun prozatorul Gabriel Gafița până acum. Sunt patru proze scurte aparent foarte diferite, însă tema, ambianța și complexul psihic ce stă la baza lor sînt perfect unitare. Este vorba în toate despre omul tranziției noastre fără sfîrșit, individul-victimă-sigură strivit între două ordini ucigașe, comunismul și „democrația" noastră foarte românească, o temă pe care autorul, în ciuda carierei sale diplomatice de succes, a experimentat-o pe propria piele. Traumatismele tranziției, iată materia prozei lui Gabriel Gafița. Spre această lume scriitorul nu privește cu detașarea spectatorului, în ciuda notelor pline de umor și a mediului uman aflat uneori (mult) sub nivelul său intelectual, ceea ce ar putea lăsa impresia înșelătoare de completă detașare și de pură invenție imaginativă. Povestea despre ceilalți spune însă povestea proprie, privirea spre ceilalți e privire spre înăuntru".

Dar haideți să îl cunoaștem mai întâi pe autor, mai ales că sunt cititori din tânăra generație care nu știu multe lucruri despre Gabriel Gafița, cel care a absolvit Facultatea de Limbi Germanice a Universității București. A fost redactor pentru traduceri în limba română la editura minorităților Kriterion și expert guvernamental pentru problemele minorităților. După Revoluție a îmbrățișat cariera diplomatică, fiind consilier diplomatic la Londra, secretar de stat în MAE român, ambasador în Canada, Malaezia și Portugalia, director al Direcțiilor Asia–Pacific și America Latină, iar acum este ambasador al României în Peru. A debutat în revista Amfiteatru în 1968. Debut editorial în 1971 (Moartea măștilor, proză scurtă), urmat de romanele Lumină pentru cei singuri (1975), tradus în Bulgaria, Iarna e o altă țară (1980), tradus în Ungaria, Polonia și Germania, Martiriu parțial (1991), Schiță de portret pentru cap de familie (1995), și, după o întrerupere de douăzeci de ani, Du-te departe de mine (Editura Nemira, 2014). În anul 2015, i-a apărut volumul de proză scurtă Zahăr și Miere (Editura Nemira).

„Experiment pe persoană publică" surprinde viața unui consilier prezidențial căruia, de la o simplă plimbare împreună cu soția la mall, i se înscenează o serie de știri false, având în centru o închipuită relație cu o doamnă. În epoca postrevoluționară știrile la comandă pentru denigrarea unor persoane puse în funcții publice sunt la modă. Vorbim despre acel fake-news care, până îți dovedești nevinovăția, sunt pe buzele tuturor, denigrându-te. Așa s-a întâmplat și acum, când Sorin a fost „surprins" într-o „faptă condamnabilă moral, acela de a strica o altă casă" (p. 22), ajungând subiectul nu doar la breaking news la televiziuni, ci și în articole de atitudine „în presa on line din partea unor tipi care nu mai comentează faptele ci trec direct la generalizări" (p. 26), punându-i funcția în discuție, ajungându-se până acolo încât se spune că „imaginea țării avea de suferit după părerea lor, iar politica externă a României rămânea ca o găină decapitată care nu se regăsea în contextul UE și NATO cu un asemenea consilier... interesat de aventuri, de magazine și de cârciumi" (p. 26). Povestea se extinde precum la români, apărând alte domnișoare care au spus că au relații cu diplomatul, iar când acesta reușește să-și demonstreze nevinovăția este prea târziu. Implicațiile Securității, culisele din staff-ul prezidențial fac parte dintre ingredientele acestei proze, care este o frescă cum nu se poate mai bună a modului în care încă la noi se mai face politică.

În regiile societății în care trăim ar trebui, fiecare dintre noi, să ne acceptăm „destinul cu umilință și supunere" (p. 74), după cum declară personajul nostru. Scrisori semnate de intelectuali, precum în cazul de față, întâlnim și în viața reală din partea unor grupuri care se răzvrătesc la orice, neștiind, de fapt, despre ce este vorba. Atâta adevăr în acest subiect despre care s-ar putea nuanța pagini întregi. În primul rând despre modul în care a decăzut presa, la rândul meu, în calitate de jurnalist cultural, fiind dezamăgit de subiectele ce apar azi pe online, de modul în care scriu așa zișii jurnaliști, care nu mai au nici o regulă gramaticală. La ce ne-ar folosi, nu-i așa? Suntem și noi ca societatea în care trăim.

A doua proză construită, la fel ca prima, pe fapte reale, este „Balada comitetului de bloc", în care întâlnim personaje precum viitorul președinte Nicule, inginerul Bratu, doamna Manole, familia Ciolpanu, dar și pe vagaboanda Zina, așadar toată schema perfectă pentru figurile ce surprind o societate în miniatură, aceea a unui bloc.

Personajul central este unul negativ, Tănase Didinel, din cauza căruia și morții ies din bloc „în poziție verticală preț de un etaj" (p. 95). Surprinzător modul în care Gabriel Gafiță își construiește personajele în această proză care sunt o oglindă a tot atâtor tipologii de români. Rețeta cuprinde de toate, de la omenie la răutate, de la credință la ateism, de la buna conviețuire în același spațiu până la scandaluri. Este unul dintre subiectele atinse de mulți în scrierile lor, însă Gafița reușește să-i dea o imagine puternică.

„Problema de la Lima" aduce în imaginea noastră ambasadorul pentru care, pe alocuri, serviciul se confundă cu însăși existența lui, „e greu de tras linia exact între ce înseamnă loc de muncă și ce înseamnă locuință" (p. 142).

Întâlnim un diplomat în care îl vedem pe însuși autor, omenia acestuia dându-i de multe ori bătăi de cap pentru că personajele ce trec pragul instituției sunt tipologii diferite. La fel se întâmplă și cu românii ce au dublă cetățenie româno-americană, și care cer ambasadorului să le dea o mașină pentru a

➲

se plimba prin Lima, invocând aceeași „placă stricată", vorba unui coleg scriitor: „stați aici pe impozitul plătit de mine..." (p. 148). Problema României văzută prin ochii unora dintre conaționalii noștri care, odată plecați peste hotare, uită de meleagurile natale, ca și cum acestea nu ar fi existat: „la voi, în România, nu s-a schimbat nimic de la așa zisa cădere a comunismului. Sunteți aceleași simboluri ale trecutului, cu viziunea voastră îngustă, funcționărească... de securiști" (p. 149) este cum nu se poate mai bine conturată. Doamne câte nu ar mai fi de spus și aici despre oamenii care nu au nici o coloană vertebrală, despre cei care după doi ani se fac „neștiutori" de limbă maternă, în timp ce adevărații intelectuali din diaspora nu își uită limba în care au studiat acasă nici după 40 de ani. Aceștia sunt cei care ne fac cinste, din păcate cealaltă categorie, mult mai guralivă și obraznică, ne face de minune. Apoi, o altă modă este aceea a filmării cu telefonul în orice instituție, deși acest lucru este interzis, cel puțin în ambasade, cu toate acestea, după apariția pe facebook, o adevărată furtună diplomatică, regizată de unii, apare, până la demiterea ambasadorului. Citiți această proză, totul este atât de bine spus, se vede că povestea a fost trăită pe pielea lui de autor, altfel nu avea cum să fie atât de credibil.

Cea de-a patra proză, care dă și titlul cărții „Alternativă la fuga în Egipt", descrie ultima vacanță petrecută în Grecia de un român care ajunge, pentru prima dată, cu mult efort, într-o asemenea vacanță exotică. De remarcat detaliile la Gafița. Iată un exemplu: "La masa de lângă noi se așază o familie de nemți: tata, mama și două fete. Tata înalt, masiv, cu păr bogat și cu o pereche de ochelari în cap. Un T-shirt negru, pantaloni până la genunchi și niște adidași măsura 47, cel puțin. Căști în urechi. Un telefon mobil enorm, probabil mult mai performant decât cel mai recent model din magazine. Vreo 45 de ani. Mama vreo 38, blondă, bronzată, figură ștearsă. Părul i se clatină în toate părțile când dă din cap. Ochelari de vedere cu rame înguste. Căști în urechi și ea. Într-o mână duce de toate: șal lung, sacoșă, biberon, tabletă. Fetița cea mică inertă în căruț. Fetița cea mare, de vreo 11-12 ani, are și ea tableta ei. De cum ocupă scaune la masă, tatăl scoate un ziar de sub cărucțul copilei celei mici, pune picior peste picior și deschide ziarul și telefonul în același timp. Mama o potrivește pe fetița mică și pune și ea tableta în locul farfuriei. Ar trebui să meargă la bufet să-și ia de mâncare, dar nu merg. Tatăl pare că dă mesaje de pe telefon, mama cu siguranță dă mesaje de pe tableta ei. Nici unul nu privește în jurul său, nici unul nu se uită la fetițe. Fetița cea mare ține tableta pe genunchi și apasă nervos în tastatură provocând zgomote stridente de la jocuri. Fetița cea mică ține mâna-n gură" (p 232).

Întâlnim aici drama unui om care, după ce trece prin mai multe meserii, în funcție de vremurile pe care le trăiește, ajunge să fie urmărit de întâmplările trecutului și să sfârșească căzând în gol: „am făcut singurul lucru normal în condițiile date: am deschis ușa avionului, am pășit în gol, dar n-am căzut ci mi-am luat zborul fără a mai privi înapoi vreodată" (p. 245).

Este o dramă a românilor care nu se mai regăsesc într-o societate într-o continuă schimbare, proza descriind, de altfel, viața trăită în vremea comunismului și după Revoluție. Cu cele două fețe ale medaliei.

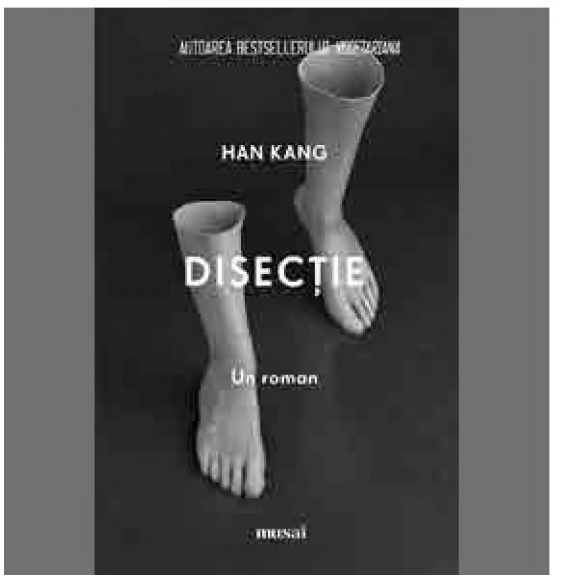
Cele patru proze, scrise alert, cu dialoguri pline de savoare, cu construcții bine gândite de Gabriel Gafița pot constitui, fiecare în parte, prin dezvoltare, subiectul unui roman. Prin această carte, scriitorul Gabriel Gafița revine în rândul prozatorilor care au ceva de spus în literatura română.

■

Scriitoarea din Gwangju

Irina-Roxana Georgescu

Han Kang,
Disecție
traducere din limba coreeană și note de
Iolanda Prodan
București, Editura Art, 2018, 302 pagini.



Originară din Gwangju (Coreea de Sud), Han Kang a studiat literatura coreeană la Universitatea Yonsei. În 1993, a debutat ca poetă, iar în 1994, ca romancieră. Scriitoarea sud-coreeană publică romanul *Disecție* (2014), apărut în Coreea de Sud cu titlul *Sonyeoni onda* (*Vine un băiat*), iar în engleză ca *Human Acts*. Apărut în colecția „musai" a editurii Art, romanul este însoțit de o amplă prefață semnată de traducătoarea Iolanda Prodan, care lămurește asupra contextului socio-politic al anilor '70 din Coreea de Sud.

„Se spune că în toamna anului 1979, când Revolta studenților din Busan și Masan a fost înăbușită, Cha Ji-cheol, șeful gărzilor de corp din administrația prezidențială, i-a spus președintelui de atunci, Park Chung-hee: *În Cambodgia au fost uciși două milioane de oameni. Nimic nu ne împiedică să facem și noi la fel.*" (p. 289) Pornind de la masacrul de la sfârșitul anului 1979, romanul *Disecție* de Han Kang restituie un fel Macondo sud-coreean sângeros, sacrificial, schizoid, din care a dispărut umanitatea; este reconstruită narativ o lume dominată de haos și de teroare, amintind de *Sorgul roșu* al lui Mo Yan sau de omniprezența amenințătoare a Răului, ca în *2084* de Boualem Sansal. Având precendentul sângeros din Busan și Masan, moment cunoscut ca Revolta Bu-Ma (16-20 octombrie 1979), împotriva dictaturii președintelui sud-coreean Park Chung-hee, revolta studenților din Gwangju (din 1980) devine pelicula unui măcel care înregistrează cu o precizie aproape naturalistă o lume întoarsă pe dos. Insistența pe imagini de o violență sardanapalică, în jurul cărora se filigranează *povestea* – fixată prin cele vocile romanului – care se conturează de la un capitol la altul, accentuând duritatea relatării, tot așa cum scriitura rece, neempatică, bine documentată salvează un astfel de eveniment de patetisme sensibloide sau de idilic.

Acțiunea se structurează polifonic, din mărturisirile a șapte personaje, prin împletirea istoriei mari cu istoria personală, care restituie recursiv friabilitatea lumii, zdruncinată de legea marțială și de monstruozitatea celor puși să apere *statul* de cetățenii săi. Perisabilitatea aparentă a celor două *noțiuni* contigue – *statul* și *națiunea* – accentuează neputința de a salva oamenii, definiți, la rândul lor, de o friabilitate tranzitorie: „ce-i sufletul omului? O fi ceva ce nu există? Ceva ce n-are conținut? Sau nu, poate o fi ca sticla. Sticla e transparentă și fragilă, se sparge ușor, așa-i? Mă rog, asta e natura ei fundamentală. De-asta trebuie să fi atenți când mânuim lucruri făcute din sticlă, nu? Am dreptate? Că dacă se crapă sau se sparg în bucăți nu mai sunt bune de nimic, trebuie să le aruncăm" (p. 187). O altă interogație care pivotează romanul lui Han Kang este legată de cruzimea revoltelor. Oare „ființele umane s-au născut cu instinctul cruzimii? Nu e cruzimea o simplă experiență universală prin care trecem cu toții? Oare nu e demnitatea o simplă iluzie cu care ne amăgim pe noi înșine, ce ne poate schimba oricând în nimicuri, în insecte și larve, fiare sălbatice, hălci de carne purulente, secretând lichide vâscoase? Să fii umilit, rănit, defăimat și ucis – să fie toate astea esența fundamentală a ființei umane, destinul ei inevitabil, pentru care istoria omenirii poate depune mărturie?" (p. 192)

O parte din cei care au comis crime în Vietnam, pentru care unii au fost chiar recompensați, „au primit ordin să ne ucidă la Gwangju – mărturisește un personaj. Astfel de fapte s-au întâmplat și în Jeju, Kwantung, Nanjing, Bosnia și în America. Peste tot a fost aceeași cruzime, ca și cum cruzimea ar fi imprimată în codul genetic al umanității" (p. 193). Noua ordine „e lumea puștilor, a baionetelor și a bâtelor, a sudorii amestecate cu sânge și carne, o lume a prosoapelor ude, a burghielor și țevilor de fier" (p. 203)

De ce se acoperă cadavrele cu steagul național? De ce se cântă imnul național? se întreabă personajele. „Măcar atât putem să facem pentru ei: să-i acoperim cu steagul național. Cei ce au murit nu sunt niște hălci de carne măcelărite. De asta le cântăm imnul național și ținem pentru ei un moment de reculegere" (p. 244). Romanul restituie deopotrivă și sentimentul de vinovăție al supraviețuitorului care n-a suferit suficient, deși fusese supus, la rândul său, la torturi inimaginabile. Fiica romancierului sud-coreean Han Seung-won – devenit la rândul său personaj în *Disecție*, fiindcă vânduse casa părinților lui Dong-ho și se mutase cu familia din oraș cu puține luni înainte de masacru – este ultima „voce", cea care strânge firul mărturiilor în clepsidra „disecțiilor" epice, cea care constată că Gwangju a ajuns sinonim „pentru tot ce e izolat cu forța, pentru ceea ce este călcat în picioare și agresat, pentru tot ceea ce este mutilat prin acte brutale, fără nicio șansă de vindecare. Și în ziua de azi, efectele expunerii la radiații fac victime. Dar Gwangju a renăscut de mii de ori pentru a fi ucis, din nou, de mii de ori. A fost șters de pe fața pământului, dar a renăscut din propriul sânge." (p. 291)

Romanul *Disecție* este despre violență, traumatisme greu de imaginat, torturi, confesiuni despre crime care au făcut istorie, dar și despre redescoperirea umanității, despre încercările ființei de a surmonta atrocitățile lumii, de a găsi rezolvare în situații de nerezolvat.

■

2018 – anul Pier Paolo Pasolini/PPP

Ştefan Manasia

2018 se anunță un an fast pentru iubitorii români ai operei lui Pier Paolo Pasolini. Mai întîi, la editura Vellant, a apărut *Ceva scris*, romanul-eseu al lui Emanuele Trevi, declarație de iubire incomodă și năbădăioasă pentru ultima mare figură a modernismului italian, totodată și o foarte *catchy* punere în ramă a biobibliografiei pasoliniene. Iar începutul toamnei aduce pe rafturile librăriilor traducerea primului roman scris de PPP, *Ragazzi di vita* (1955) – *Băieții străzii*, cum sună în tălmăcirea Gabrielei Lungu, apărută la editura LITERA, în colecția *clasicii moderni LITERA*. Pînă în 2018, din vasta operă scrisă de PPP (poezie, proză, eseuri, articole) s-au tradus, la noi, doar romanele *Petrol* și *Teorema*, plus volumul de eseuri *Scrieri corsare*. Insuficient. Ridicol chiar, dacă ne gîndim la faima planetară, de poet, prozator și cineast a artistului bolognez, la influența lui asupra cinemaului și poeziei în ultima jumătate de secol.

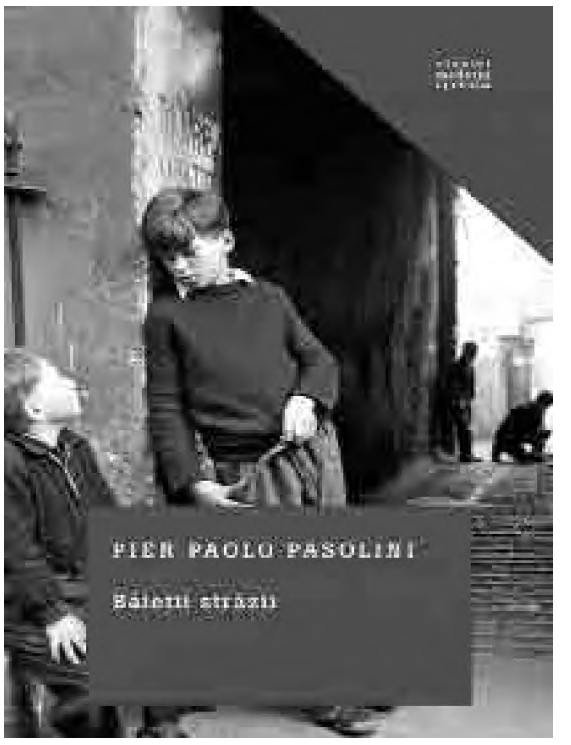
Băieții străzii e un roman format din opt povestiri, fiecare investigînd neorealist periferia romană, viețile hămesite și lipsite de speranță ale adolescenților lumpeni, ce glisează dinspre fascismul musolinian (în fundal se desfășoară ultimele operațiuni ale celui de-al doilea război mondial) spre capitalismul convulsiv din anii 1940-1950. Pentru bandele de copii și adolescenți – din mijlocul cărora sînt portretizați cu un verism tandru-vitriolant Marcello și Crețu, Chioru și Îngeru, Alduccio sau Amerigo și Genesio – realul rămîne la fel de sordid, indiferent cine exercită puterea la adăpostul palatelor Romei. Consumerismul, denunțat cu vizionarism de PPP, încă de la primele semne, e himera spre care cei numiți și alții asemenea lor își îndreaptă sprîncenele încruntate, ochii fioroși, flegmele și înjurăturile neputincioase, „simțind cum toate instinctele lor de mici ticăloși le înfloreau în adîncul sufletelor" (p.96).

Dialoguri și descrieri precise, impactante rulează sub privirile noastre. Personajele sînt surprinse, de fiecare dată, în acțiune, *pe fugă*, în alertă, la pîndă – într-o lume în care apatia și somnolența te pot costa libertatea (sau chiar viața): aducîndu-te în mîinile poliției sau ale patronilor pe care-i jefuiești din disperare. Primele treizeci de pagini ale cărții le traversezi greu, pentru că traducătoarea echivalează argoul micilor pungași romani prin graiul sătenilor din Feleac, o ardelenească rudimentară, total lipsită de irizările vocalice ale graiurilor și dialectelor peninsulare. Îi lipsește, traducătoarei Gabriela Lungu, auzul fin pentru vocea și *slang*ul marginalilor: nu văd cum un adolescent/ tînăr român, oricît de inocent va fi el, ar putea simți splendoarea neorealistă, autenticismul limbii pasoliniene. Cum ar putea fi sedus, încît să se lase înghițit, ca de-un vortex, de limbarița personajelor acestora cinice, nonșalante, fioroase, timide, permanent supravegheate de umbra Doamnei cu Coasa. E suficient să treci seara pe aleile dintre blocurile clujene, să tragi cu urechea la discuțiile adolescenților necitiți și needucați – primitivi asemenea acestor *ragazzi* romani – și să observi că graiul lor nu e deloc lipsit de subtilitate, că e mult mai bogat și mai nuanțat decît ne lasă să credem traducătoarea româncă. Stîngăcia, pudoarea, falsele cunoștințe de limbaj argotic ale traducătoarei de acum mi-aduc aminte transpunerea în română a minunatei tetralogii *Rabbit*, de John Updike: în primul roman te înfurie convenționalismul și edulcorarea variantelor găsite de Antoneta Ralian; abia în următoarele, echivalențele alese de George Volceanov îți deschid porțile în fața măreției, opulenței senzorial-lexicale a scrisului updikian.

Totuși, după ce te-ai obișnuit cu graiul felecan, lumea pasoliniană – marginea fetișizată în poeme, în filme, în proză – te înghite totuși. Scenariile morbide, promiscuitatea morală, sexualitatea lumpen, infracționalitatea febrilă, infatigabilă din Italia anilor 1950 le recunoști – cu inima ciuruită – (și) pe scena neromanțată a României de azi, de acum. Încît scriitura lui Pier Paolo își revelează, o dată în plus, și în această transpunere tardivă, natura profetică, vizionarismul chinuitor și lucid. Și poți constata cum o seamă de nume interesante din romanul românesc contemporan (de la Radu Aldulescu și Octavian Soviany la Adrian Schiop), fiecare îndatorîndu-se din alte motive, s-ar putea revendica din filiera PPP.

La dialoguri, nu doar prozatorii dar văd că și traducătorii români stau (de regulă) prost. Am fișat, în schimb, cîteva descrieri, portrete memorabile, dintr-o suită mult mai mare.

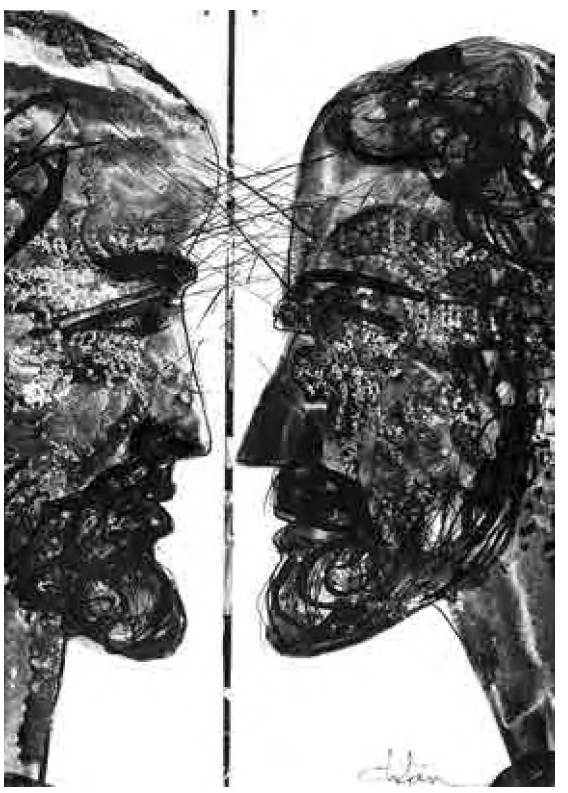
Amerigo, golan cu alură de boxeur, preferă să fie împușcat și, finalmente, se sinucide, ca să nu ajungă la pușcărie. E tot timpul în mișcare, agitat și felin: abia în sicriu „se lăsase așezat răbdător ca o victimă, cu mîinile încrucișate pe haina la două rînduri, iar gulerul cămășii era tot desfăcut șmecherește, încadrîndu-i fața care fusese de mort și atunci cînd era viu. Așa că părea că abia adormise și încă era de temut. Cînd s-ar fi trezit, n-ar mai fi avut cu siguranță răbdare și le-ar fi rupt oasele celor care îndrăzniseră să-l îmbrace așa." (p.123)



Lumea infractorilor, a homosexualilor și vagabonzilor e nocturnă prin excelență. Solidar – pînă la osmoză și sacrificiu de sine – cu aceștia, scrie Pier Paolo Pasolini: „Luna era deja sus pe cer, se micșorase și părea că nu mai voia să aibă de a face cu lumea, absorbită în contemplarea a ceea ce se află de cealaltă parte. Părea să-i arate lumii doar fundul, și din funduleţul acela de argint cădea o lumină grandioasă care învăluia totul. Strălucea în fundul grădinii, pe piersici, sălcii, iasomii, cireși, arbuștii de soc, care apăreau ici-colo în smocuri dure ca fierul bătut, răsucite și lejere în praful alb." (p.152)

Și aceeași magie nocturnă se răsfrînge dinspre grădina așteptînd să fie jefuită spre bulevardele animate și excitate din timpul dionisiilor consumeriste. Este o scriitură automată, enumerativă, ce-i anticipează pe beatncii americani: „După ce treceai de Tiburtino, ajungeai în Tor dei Schiavi, apoi în Borghetto Prenestino, în Acqua Bullicante, Maranella, Porta Furba, Quarticciolo, Quadraco... Alte sute de centre asemenea celui din Tiburtino, cu o grămadă de oameni la semafor, care încetul cu încetul se împrăștiau pe străzile din jur, zgomotoase la intrare, cu trotuarele desfundate și de-a lungul lor colosale ruine de ziduri sub care se întindeau șiruri de cocioabe. Și bande de tineri care se luau la întrecere cu scuterele, Lambrette, Ducati sau Mondial, amețiți de băutură, cu salopetele unse deschise pe pieptul negru sau puși la patru ace, că păreau ieșiți dintr-o vitrină din Piața Vittorio. Un adevărat asediu în jurul Romei, între Roma și cîmpiile din jur, cu sute de mii de suflete care mișunau între cvartalele lor, căsuțele lor de evacuați și blocuri." (p.219)

Romanul de debut al lui Pier Paolo Pasolini înregistrează toată forfota aceasta larvară, asemenea unui cameraman atent – într-o expediție ecuatorială – nu atît la speciile dominante, cît la acelea ascunse, primitive, supraviețuitoare în grund, acizi și putreziciune. Cu plusuri și minusuri, traducerea de față îl aduce în actualitate pe unul dintre cei mai mari scriitori italieni din secolul XX. ■



Constantin Tofan *Un celălalt*
tehnică mixtă pe hârtie, 25 x 17 cm

Marian Popa – 80
Un edecar (I)

Adrian Dinu Rachieru

„Fără Istorie n-aș fi deranjat pe nimeni”

Neprotocolar, polemic, temut pe când era un nume activ, incomod, făcându-și „ucenicia” la *Luceafărul* barbist și apoi colaborator vioi, cu pauze, însă, la *Săptămâna*, robust (ca fost rugbyst), cu disponibilitate ludică, scriind în răspăr, plecat, în 1986, din țară printr-o decizie dramatică, Marian Popa, câștigând rapid notorietate, contestat cu înverșunare (oarbă, uneori), trebuia să-și înfrunte legenda, limpezind o inconfortabilă „imagine aproximativă”. I-a dat o mână de ajutor Marius Tupan, provocându-l la mărturisiri (vezi *Avocatul diavolului*, Fundația *Luceafărul*, București, 2003). Iar voința de a scrie o Istorie a literaturii noastre, „cu materialul clientului” (avertiza) a pus confrații pe jar, developând chestiuni tabuizate și „bizarerii determinate politic”, angajând seismologia literară.

Cu elan / orgoliu proletarian și mentalitate de *boy-scout*, cu naivitate sportivă și „memorie de computer”, fostul muncitor la *Autobuzul*, cu studii liceale la seral și soldat în termen la Someșeni-Cluj (doi ani, cu „armată pe răzătoare”), urmând filologia „din întâmplare”, recunoaștea „bafta istorică” a generației sale. Nu s-a simțit *totalizat*, chiar dacă venea, ca „fiu al unei spălătorese” (n. Rapolti), cum amintea ostentativ, dintr-o *epocă totalitară deghizată proletar*, acuzând, desigur, frustrări materiale. Și ajungând, fără a se elibera de „efectul Rahova”, la *Luceafărul*, chemat de Ion Dodu Bălan și expediat, mai apoi, la Köln, în toamna lui 1983, ca lector de românistică (chiar *Gastprofessor*), beneficiind de *liniște* („aproape o sinecură”). Ceea ce, desigur, a favorizat împlinirea unui *program*. Critic harnic, de mare travaliu, ironist incorigibil, sardonic, anafectiv, luptându-se cu un „munte de fișe”, el a purces, cu ton rece, la o cercetare cvasiexhaustivă, urmând impetuos, consecvent, cu rigoare demonstrativă, matematizantă, cu ofensivitate și militantism, premisele, subminând orice morgă. Fiindcă *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (vol. I-II), tipărită la *Fundația Luceafărul* (2001) și reeditată (Editura *Semne*, 2009, versiune revizuită și augmentată), se vrea o proiecție „structurată anagogic”, inventariind, ca studiu tipologic, trei tipuri de fapte (permanente, repetabile, noi) și înțelegând operele, din unghi ideopolitic, ca „celule ale unui corp unic”.

Operă de temperament, *Istoria* malițiosului Marian Popa (n. 15 septembrie 1938, București), ambalată în două volume borțoase (vorba unui cârcotaș), descriptivă, „burdușită de informație” a iscat un previzibil scandal, taxată ca „diversiune securistă”, porno-critică. Oricum, *o carte-șoc*. Din unghi sociologic, vom observa că reflectoarele s-au mutat înspre spectacolul recepției. Vrem – nu vrem, acest efort sisific devine – recunosc criticii onești, neconfiscați de orbul geloziei – „un reper pentru multe discuții” (cf. Al. George).

Cu fibră de pamfletar, Marian Popa a stârnit, inevitabil, polemici și a dovedit, repetat, un sarcasm ireverențios. S-a angajat în războaie cu grafomanii și „a dispărut” brusc, refugiindu-se ca bursier în Germania. Are o certă vocație ordonatoare și disponibilitate experimentală (a se cerceta oferta romanescă); dar și o izbitoare mobilitate și tenacitate, impresionând prin capacitatea de cuprindere și parada de informație. În fine, să nu uităm spectaculoasa sa biografie; trecutul său „săptămânist” n-a fost uitat, deși Dan Mănucă denunța tocmai „o amnezie stupefiantă”. Dincolo de toate acestea, causticul și harnicul Marian Popa ne oferă surpriza unei reveniri șocante, intrigând pe unii, entuziasmând pe alții (cazul lui Marius Tupan care, realmente, s-a bătut ca acele masive volume să apară la *Fundația Luceafărul*). Să fie ele doar „un Babilon geometrizat” (cf. N. Coande)? Seria reproșurilor pornește chiar de la titlu, neserios – după unii combatanți. Să ne reamintim că autorul, un bășcălios, risipind vorbe acide, probând, însă, *gustul sintezelor*, se amuză creionând caricatural un tablou de epocă. Ar fi vorba de o lectură inadecvată, după noi, dacă – seduși sau oripilați de titlu – n-am descoperi că e vorba, totuși, de o întreprindere serioasă și am plonja într-un eseism voios, ignorând intențiile semnatarului. Interesat de culise, venind din „familia” lui Eugen Barbu, Marian Popa dezvoltă, de fapt, o viziune romanescă, cu vervă pamfletară și apetit cancanier. Istoria literară, ni se sugerează, poate fi citită și *ca suculent fenomen epic*, de unde și abundența indiscrețiilor. Anecdotica se insinuează masiv, dar ea trăiește, să notăm, într-o severă ramă socio-politică. Și, astfel, invocăm reprosul esențial (nedrept) cu care a fost întâmpinată această *Istorie*, alternând dispoziția pamfletară cu paginile aride, tributare unui comentariu sociologizant, pitit după titluri șocante. Fiindcă asta s-a spus, depreciativ, din vârful buzelor, despre Istoria lui Marian Popa: că ar fi *politizată*. Dar poți scrie despre intervalul comunist uitând presiunea politicului sau dezinteresându-te de context? Dimpotrivă, meritul lui M. Popa – analizând acribios acest segment literar (23 August 1944 – 22 decembrie 1989)w – e că nu s-a refugiat în *apolitism* (observa tot Al. George). Nu vom avea, așadar, o înșiruire de titluri sau un pomelnic de autori, fără a fi scotocit arhivele și a interoga contextele, sensibile la bruiajul ideologic. M. Popa cercetează minuțios totul și descrie cu voluptate plenarele, congresele și consfătuirile, analizează directivele și presa de partid, în fine, ne reamintește că subordonarea față de o doctrină politică era inevitabilă, ea instituind în epocă *valori funcționale*, decanonizate rapid, îngrășând cimitirele literare după „magnificiența potemkinistă”.

Dar însuși intervalul pomenit, străjuit de evenimente politice, marcând istoria țării (și, inevitabil, a literaturii) prezintă fracturi. *Liberalizarea* anilor ,60 este o realitate, provocând o explozie literară, vestind ieșirea din somnul dogmatic și negurile proletcultismului. S-au ivit atunci, pe fundalul unui „fenomen grav de diacronie” (zic analiștii) nume noi, adolescentine, împrimăvărând poezia, îndeosebi și, bineînțeles, au fost *recuperați* scriitori importanți, trecuți la index în vremea bibliotecilor sigilate. Critica acelor ani a dobândit „o anume onorabilitate” și a încercat, meritoriu, salvarea estetică, în pofida corsetului comunizant. A fost, ne reamintește exegetul, o epocă de mare glorie pentru literați (nu și pentru literatură), *literatura programată*, supusă sovietizării (în prima fază), suportând „modelarea totalizantă utopică”, vestejindu-se iute, respectând severe comandamente de partid. Au fost „unși”, în mare grabă, scriitori, sub presiunea coruptivă a mediului politizat. Cercetând grijuliu contextul, în criză de supraproducție, Marian Popa e îndreptățit să observe că astfel de persoane, neformate artistic, tarate moral, deficitare ideatic, supralicitate, nu puteau rezista, motiv pentru care epoca a jonglat cu valori fluctuante. Pe bună dreptate,

Constantin Tofan

Colinele și pasărea, tehnică mixtă pe carton, 35 x 45 cm

Constantin Tofan

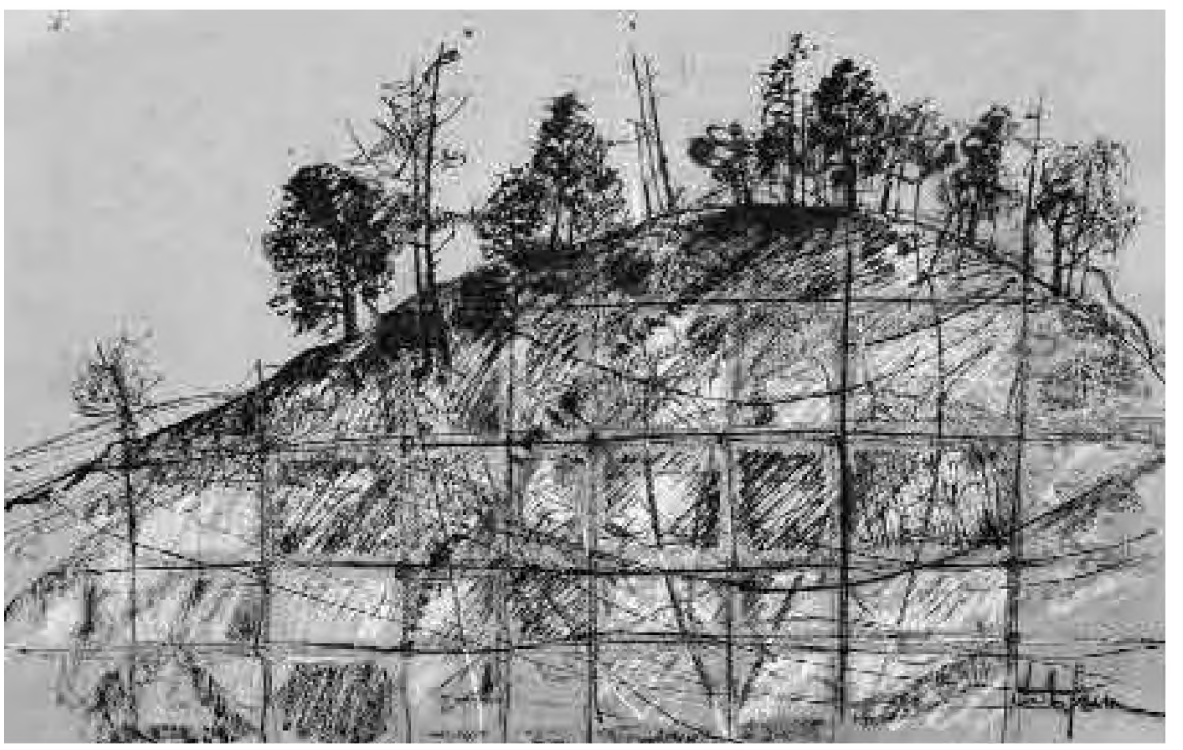
Arabescul pădurii, tehnică mixtă pe carton, 35 x 50 cm

autorul „descoperă" trei etape în acest interval: cea stalinist-jdanovist-kominternistă, cea dejistă (vestind, înspre final, dezghețul) și cea ceaușistă, provocând – după o scurtă relaxare ideologică – o restalinizare cu iz balcanic. Pricină pentru care și scriitorii s-au *înnoit*; evoluția lor, comentează sarcastic M. Popa, îmbracă „permanențe diferite" și oferă fețetele „cel puțin a două personalități" de căciulă, uneori schizoide. În funcție, evident, de epocă, fază, moment. Deoarece, notează sec M. Popa, ideile, faptele, fenomenele au fost *pluri-funcționale*. Și istoricul, înhămându-se la această trudă, încearcă să le descifreze. Rămâne el „sclavul formației sale comuniste" (cum ne asigură Al. George)? Adică e *un om al epocii sale,* asta urmând să „explice" acele deformări sau „zglobii aberații", dibuite de comentatori? Exista o altă pepinieră de cadre (scriitoricești)? Mecanismul totalitar nu se juca când era vorba de disciplinarea literaturii, înghesuind-o în țarcul ideologic. Refluxul liberalizării a însemnat strângerea șurubului. Ca dovadă, ediția a II-a (1977) a faimosului *Dicționar* întocmit de Marian Popa suportă o „cumințire", în pofida temperamentului rebel, cunoscut și recunoscut, al criticului. El propune, larg desfășurat, un punct de vedere în Istoria sa. Primul ei merit e că există, într-o cultură care geme de abundența *Istoriilor orale*, încropite de marii strategi de cafenea, guralivi și cârcotași. A doua chestiune privește ceea ce criticul în cauză numește „reglarea perspectivei". Pe acest teren, firește, se poate discuta și obiecta, fiindcă, fără liberalism și pluralism, nu există critică.

Să pornim, așadar, de la titlu. El dă cu tifla, s-ar zice, celor care se hazardează să propună Istorii „exacte", oferind, chipurile, adevăruri definitive. Peste efortul lui Marian Popa se întinde, dimpotrivă, surâsul relativismului. El nu e ambalat de furii revizioniste și privește valorile (câte au fost, cum au fost) în funcționalitatea lor și, neapărat, în chenarul epocii. Acel „de azi pe mâine" expediază în derizoriu pretențiile trufașe ale unor exegeți, încrezători în infaibilitatea unor judecăți; dar *avertizează* și asupra perisabilității literaturii, în cazul de față fiind vorba de producția abundent – propagandistică, îndeosebi, iute clasată și de-clasată, euforic întâmpinată și înmormântată la scurtă vreme. Or, Marian Popa scrutează cu luciditate intervalul și nu se îmbată cu apă rece. Convins de relativitatea actului critic (în sens evaluativ) și cum „cărți fără titlu nu se pot imagina", Marian Popa ar fi optat, bănuim, pentru *nedefinitiv*. Precizările autorului spulberă, însă, o atare supoziție; „de azi pe mâine" vrea să însemne completări *sub raport informațional*. Și „numai informațional", subliniază apăsat criticul, acceptând prezența unor erori corijabile, „jocul actualizărilor și amneziilor sistemului programator", presiunea lui coruptivă, dar și simetriile politizării (servilism / opoziționism), amestecând istoria vieții literare cu examinarea evoluției formelor estetice, pendulând, astfel, între picanterie argotică și prețiozitate tipologică.

În fond, Marian Popa își dezvăluie, cu răceală autoscopică, strategia. Dacă lecturile sunt variabile în timp, operele sunt constante. Iar literatura unei epoci rămâne „parte integrantă", cu autori „umflați", glorificați, „funcționalizați politic"; de unde imposibilitatea esteticului pur și necesitatea „reglării perspectivei". În fine, orice Istorie, vehiculând termeni stabilizați și definiții pervertite, ne face părtași la o „detracare noțională". Iar *Istoria* lui Marian Popa propune un ciudat aliaj între naționalismul hard și relativismul ironic, purtând o pecete temperamentală. Ironic „din fire", cu voință experimentalistă, nicicând „prea agreat", semnând foiletoane agresive, în pragul insolenței, Marian Popa (zis și *Tigrul*) ar fi, zicea Fănuș Neagu (în *Cartea cu prieteni*, 1979), „singurul om care cântă c-un ghimpe la chitară"; critic „fără căință", autorul *Comicologiei* „face parte din asperitățile vieții". Risipa de bârfe, pletora anecdotică au iscat reacții temperamentale și, inevitabil, excese; controversată, boicotată, aneantizată (oral), *Istoria* sa este rodul unui mare proiect. Fiindcă Marian Popa se vrea un Candide cu armă, îngrijind – precum eroul voltairean – propria-i grădină. Tot ce a făcut, începând cu *Dicționarul* din 1971 (apărut, de fapt, în 1972), suplimentat în ediția a II-a cu aproximativ 500 de articole, vestea, nu doar cantitativ, iminența unei Istorii. Ceea ce nu înseamnă absența unor erori de informație (biobliografice) sau a celor de „proporționare" (dar are cineva un talentometru?). Știm prea bine că acest circuit al informațiilor false, preluate fără control, arareori poate fi stopat prin restabilirea adevărului. Figurile epocii (toboșari au ba) defilează, iar autorul ne previne (într-un *Avertisment* ignorat suveran de comentatori) că pentru cel / cei a căror activitate se întinde pe mai multe decenii, el va reține „momentul care l-a / i-a manipulat cu maximă eficiență". De unde *prezența fragmentată* a scriitorilor, compromițând ideea de succesiune. Și, să nu uităm, pricină de scandal, imputându-i-se semnatarului că n-ar avea simțul cronologiei. E drept, *tratamentul diferențiat* nu e o inventată sursă de conflict, ci chiar o injustețe, o acuză care stă în picioare. Și nu credem că ar fi vorba de o „oscilație umorală", ci, mai degrabă, de faptul că autorul n-a avut acces la toate volumele postdecembriste, ivite târzior (cenzura intervenind interdictiv), dar comentate (unele) printr-un gest restitutiv, trimițând la momentul redactării. Acele „scrieri doveditoare", ulterior tipărite, pot fi semnalate și Marian Popa va opera, credem, corecturile care se impun, eliminând suspiciunea „variației libere" a acestui criteriu, trezind atâtea nemulțumiri. Comentată (în multe cazuri) pe necitite, hrănind apetitul bârfitor și întreținând supărările zgomotoase ale unor autori, *Istoria* lui Marian Popa a fost, indiscutabil, un eveniment editorial.

■



Constantin Tofan

Dealul strămoșilor, tehnică mixtă pe carton, 35 x 56 cm

MAREA INVIZIBILĂ
sau
ORA DE GHEAȚĂ
sau
PARADISUL DE UMEZEALĂ
Amintiri dintr-o copilărire în zori
sau
Amintiri doldora de eternitate
sau
Despre dozajul și greutatea moleculară a acidului acetic pur și diluat – cromatografie pe hârtie kraft
sau
Cum mi-am petrecut epopeea necesară (Compunere liber-aleasă după natura impusă a subiectului) (I)

Nicolae Iliescu

Să sari, fulgerător, în nonsensul lucrurilor.Să te obișnuiești să stai acolo.Dincolo de sensul lor cu care ne-am familiarizat, e un adînc nonsens al lucrurilor.Adică,sensurile lor istorice, umane nu mai ajung, se dizolvă.De fapt, pentru aceasta trebuie să izolezi lucrul; sensul obișnuit al lucrurilor pentru noi îl dau celelalte lucruri,mersul lor,căderea,scufundarea lor; noi punem lucrurile în legătură cu mersul lor, ni se explică mersul lor.Mersul lor le separă, le fură.Izolînd un lucru, tindem să-l legăm cu legăturile lui de dincolo, care desfigurează sensurile obișnuite, superficiale.Noi nu putem realiza legătura, dar putem sta acolo unde legătura lipsește (absența ei e o chemare, e o prezență) și unde sensurile actuale se dizolvă.La margine. (Eugen Ionescu - *Pagini rupte din jurnal).*

Ești grăbit să scrii, Ca și cum ai fi în întârziere față de viață. Dacă e așa, intră în cortegiul surselor tale. Grăbește-te. Grăbește-te să-ți transmiți Partea de minunat, de răzvrătire de binefacere. De fapt ești chiar în întârziere față de viață, Viața inexprimabilă, Singura, la urma urmelor, cu care accepți să te unești Aceea care zilnic îți e refuzată de ființe și de lucruri, Din care capeți cu atâta greu, ici colo, câteva fragmente descărnate La capătul unor necruțătoare lupte. În afara ei, totul nu e decât agonie supusă, sfârșit grosolan. Dacă întâlnești moartea pe când trudești, primește-o precum ceafa asudată găsește bună batista stearpă, Înclinându-te. Dacă vrei să râzi Oferă-ți supunerea Dar niciodată armele. Ai fost creat pentru momente puțin obișnuite. Modifică-te, pieri fără regret În voia rigoarei suave. Bucată cu bucată lichidarea lumii se continuă Neîntrerupt Neabătut Fă să roiască pulberea Nimeni n-o să vă destăinuie unirea. (Rene Char, *Prezență comună*)

Personajele :

Nae Nicolae – scriitor relaxat, fost profesor de fostă literatură și corupt de Realitate;

Guriță – prieten ideofag și amator de librării în aer liber, biblioteci, anticariate și farmacii;

un șofer ambiguu;

o pereche de părinți admirabil de sufletiști și agasant de iubitori;

tanti Sora și Valerică, un cuplu;

vocea narativă;

Scarlat, Olga, Donca, Dezideriu, Ghelase, Fănica, Tașcu, Vintilă, Castrișanu, Telești – trecători;

figuranți, citați, numeros public.

PROLOG

Un sul de căldură. Un fuior de liniște. Bătrâna soartă și bătrânul destin. Dimineață frauduloasă. Memorie și poftă de viață. Ore născute cu defect. Dar elastice.

Un zgomot înfundat, ca o bușitură. O notă gravă având de străpuns un secol. O notă străbătând dezacordul din glasuri venite de peste tot. Un marș printr-un tunel perfid și vânăt.

Pe acest temei, cuprins de mânie, de o mânie albă, rece și totală, fără sânge, într-un efort de supremă apărare, într-un ultim refuz am început să fac pe ariciul.

Cu muzică, înainte marș, prin Timp și prin tunel. Zile de izbândă, zile de batjocură, zile de catafalc.

Deodată, începu marele război al statuilor și al gazului asfixiant. Paralizant. Era în anul calului de foc și a fost o nemaipomenită nimicire. Viața era la purtător, și nici ăl tânăr și nici ăl bătrân nu o puteau păstra mai mult de douăzeci și patru de ore. Pe ascuns. Era nevoie de jertfe. De spasme. De hurducături.

Triburi ale focului zdrobiră triburi de stejar secular.

Triburi ale săgeții înmuiate în venin zdrobiră țara săpăligii și a mămăligii.

Nu mai era Timp nici măcar pentru secole. Existau puține indicații că Timpul nu o va lua razna.

Frate cu frate, prizonieri ai noroiului, ai bălegarului, ai mucegaiului scâncind și intrat în moarte fără strigăt.

Un război este întotdeauna un abator și îl știi început, nu și terminat.

„În oraș, mare mișcare. Lumea militară aleargă în toate părțile, căci regimentele și batalioanele au primit ordin de plecare. Populația e îngrijorată. Dar această îngrijorare este purtătoare de speranță, se simte în nări intrarea în Războiul cel Sfânt, căci mergem la luptă pentru scăparea fraților. Toți sunt în ținută de campanie, în frunte cu colonelul, semeț, care le ține o însuflețită cuvântare, fără chipiu, arătându-le pe îndelete cauza pentru care îi îmbărbătează la luptă. Apoi, în marș viguros și voios lumea toată se îndreaptă spre gară pentru a se îmbarca, plecarea fiind hotărâtă între ceasurile unsprezece și unu din noapte. Seara, doamnele și copiii trec îmbujorați și copleșiți de flori spre gară spre a-i petrece pe cei care, voioși și viguroși, pleacă la luptă. Apoi monotonie și înfrigurare.

O zi frumoasă, hotărâtoare pentru neamul românesc. În capitala țării, Regele și sfetnicii săi hotărăsc mobilizarea armelor și intrarea țării în război alături de Împătrita Înțelegere – Franța, Anglia, Rusia, Italia etc – contra austro-germanilor. Seara, toată lumea e pe stradă, așteptând miezul nopții când, după obiceiul strămoșesc, prin sunete de clopote și trompete se anunța poporului chemarea la arme. Cu drapelul desfășurat, gorniștii sună iar copiii cântă „La arme". E un delir general".

„Sunt sublocotenentul Berechet, din cadrul batalionului de artilerie-geniu aparținând Diviziei a X-a de la Mărășești. Astăzi am jurat credință, cu mâna dreaptă, pe un biet drapel ciuruit, Regelui bun și mare și Țării sângerânde. Și tocmai actul sfânt prin care legăm tinerețile noastre frumoase și pline de viață, până la moarte, de patria noastră atât de amenințată a trecut aproape neobservat.

Seara, soldații au făcut horă. Am jucat și eu, sub cerul plin de stele, sub sunetul obuzelor ce se spărgeau pe deal, sub sclipirile exploziilor ce luminau valea. Nu voi uita niciodată. La o masă bogată și mare, ofițerii acestui Regiment ședeau și ascultau lăutarii ce cântau. Șuieratul vioi al viorilor celor fără de suflet se întrecea cu gemetele ce sufereau pentru țară.

Infanteriștii. Săracii, ei sunt eroii acestei neasămănate calamități, lor li se cuvine întreaga glorie a sfârșitului ce trebuie să fie fericit. Cred, trebuie să învingem, dacă morala și toate legile acestei lumi nu sunt nedrepte.

Războiul e un monstru cu cine l-a creat și sunt monstruoase legile ce îi mână pe fiii aceleiași planete să se ucidă între ei. Toți așteaptă, toți doresc o pace care nu mai vine.

Să mă văd iar acasă, să urmez iar școala mea frumoasă, să fiu și eu cineva într-o țară mare și bogată. Iată fericirea. Ce muult voi prețui viața. Voi munci mult să fiu cineva, să am nume și avere, să însemn ceva în colțul meu de țară".

Un clopot vestind năpasta.

Soriţo dragă! Mergând în patrulă prin pădurile
Rusiei în una din sările acestea de iarnă era
întunerec de tot. Deodată aud o melodie tare
plăcută, era"m-ai lăsat ca să-ți strâng mâna"
pe care o cânta medicinişti din regimentul 51.
Momentan m-a cuprins un dor de casă, dor
de iubiții mei, însă eram departe cam pe 100 km în
mijlocul Poloniei rusească. Da,
suntem pe teritor rusesc de unde sincere salutări îți
trimit.

Soriţo dragă! Astăzi având timp liber sunt în casa
unui polon cinstit în Rusia. Am sosit
aici aseară târziu. Preste noapte m-am odihnit foarte
bine în casa aceasta pe paiele întinse
jos. M-am sculat tare de dimineață și nefiind încă
ziuă m-am așezat la foc între copiii
acestui om și privind lung focul ce licărea î-mi
reaminteam anii de copilărie. Pe atunci

încă mă sculam dis de dimineață și așezându-mă la gura ploatănului ascultam poveștile
moșului. –
Dus fiind pe gânduri m-am întrebat: "Vreo dat î-mi va fi dat să povestesc cândva
micuților povești războinice?. Tăcerea o întrerupea bubuitul tunurilor.- Eu sunt bine și-ți
doresc tot binele al tău, Valerică.

Soriţo dragă! Epistolele scrise le-am primit ieri după prânz. Mă pregăteam să
merg la Murășan să-l cercetez. – El e transpus la compania 13 și din acest motiv nu mai
suntem întotdeauna unul lângă alt. – Din întâmplare pe sărbătorile nemților suntem
departe de linia de foc încartiruiți în un sat polon. Cât timp vom mai fi aici nu știu, mult
însă nu vom merge ear în foc.
Ce mai faci? Epistolele le poți lipi fiindcă pe ale voastre
nu le controlează nimeni, numai pe ale noastre. Cetindu-ți epistola am zîmbit văzând că te
leșini să nu mă fi supărat. Cum să mă supăr dacă mi-ai spus adevărul? Eu încă am
recunoscut fiindcă în rezbel omul numai strict nu poate fi. Că s-ar conjurat contra mea, nu
mă bucur, fiindcă sunt cu mult mai tare ca ei. Sărut mâna al tău Pria

Copilă dragă!După o luptă crâncenă avută ieri în astăzi sunt bine și-ți trimet
dimpreună cu fratele Murășan sincere salutări și sărutări de mână al tău Pria ltn
Mai trecem prin câte una, n'am mai trece altele, înțeleg să nu mai fie. Murășan

Soriţo dragă! Mult m-am bucurat scriindu-mi că epistolele mele le-ai primit. Astăzi 3
epistole închise am primit de la tine, așa dară poți să îmi scrii tot închis.
Ce mai faci? Eu
sunt bine. Salutându-vă cu drag pe toți îți sărut mâna Pria

Soriţo! Mă scuză, că nu ț-am scris în fiecare zi. N-am putut, fiindcă mereu atacăm
inimicul, așa că nici măcar o zi nu rămânem într-un loc. Făcând atac și înaintând
prin gloanțele inimicului un glonț a nimerit drept în pușca mea mai sus puțin de unde o
țineam eu cu mâna. Să înțelege mi-a stricat-o. – In atacul acesta am avut pușcă, după ce
sabia mi s-a rupt. Pușcă mai ușoară și mai drăguță decât a ficiorilor.
Sunt transpus la
altă companie, ca comandant însă adresa rămâne cea veche. Îți sărut mâna Al tău, Pria

E rău. Nu vrea să-ți scrie pentru aceea îmi iau îndrăznela de a-ți scrie eu. La cântece de gramofon .....(indescifrabil)."Gazdele noastre" lângă un ceai rusesc asemenea excelent.
Toate au să-l înduplece să se iscălească. Sărut mânile, Mureșan
Soriţo dragă! Te va mira faptul că cu fratele Murășan într-o odaie locuim. Avem
gramofon, care când am scris această corespondență a cântat din întâmplare aceia cântare
cu strigături care-mi plăcea mie, însă cu strigături ruseşti. Vă sărută cu dor al vostru Valerică

Soriţo dragă! După ce momentan trebuie să plecăm multe nu-ți pot scrie decât că sunt
sănătos și dorindu-ți sărbători și un an nou fericit
atât ție cât și la toți îți sărut mâna
Valeriu ltn.
An nou fericit vă dorește la toți al vostru iubitor
Pria ltn.

Dragă Ioane! Cu mare bucurie am primit corespondența din datul de eri, cari Îmi
povestește mult așteptata știre că voi sunteți bine. Deși poiziile cerute n-au sosit încă,
totuși mă bucură că mi le trimeteți, având apoi cu ce mă ocupa în șanțurile mult
plictisitoare. Sunt transpus la cumpania 15 ca comandant însă în adresă nu schimbă
nimic. Îmi puteți scrie la cumpania 14 sau 15 în fine cum vă place deoarece eu în tot
cazul le primesc. Pachetul al 2-lea încă nici azi nu l-am primit. E posibil să se fi pierdut,
mă mângâi și sperez încă, fiindcă mai mulți oficeri n-au primit încă pachete trimise de pe
acel timp. Vă sărut cu mult dor al vostru Pria

Soriţo scumpă! Cu poșta de-aseară am primit epistola Ta din care-mi promiți
fotografia dorită. Îți mulțămesc frumos, drăguțo! Nici astăzi n-am dispus de timp să-ți
scriu o epistolă. Noaptea aceasta a fost grozavă, un viscol nemaipomenit. Întreg transeul a
fost plin de zăpadă, cari în orele de cătră zi a început a se topi. Din nou înotăm dar
suntem bine, draguța mea. Te sărută al Tău, Pria

Soriţo dragă! Eu nu am cerut să îmi trimiteți "Tolnai" până am zis să îmi trimeteți poiziile
lui Goga și Coșbuc așa pe cum să trimeteți "Tolnai"? Vă rog deci din nou să mi le
trimeteți și pe ale lui Goga, fiindcă nu le va confisca. Dacă se poate cât mai curând.
Pachetul trimis încă nici acum nu l-am primit. Al tău, Pria
Corespondențele poștale le-am primit cu mulțămiri.

Un soare răcoros. Se presimte toamna. Orașul e pașnic. Zi și noapte trec regimente și batalioane. Îngrijorarea crește. Trec necontenit răniți. O zi întunecoasă de toamnă. Toată lumea pare la fel de tristă ca natura.

ANTRACT

-Auzi, Guriță, l-am prezantarisit pe un prieten de-al meu cu un roman foarte bine strunit, primul despre epoca noastră și despre generația noastră, roman al cărui personaj principal și principial este un ofițer de Secu, nu un securache, după cum zic eu, ăla este ascuns, poate fi „ziarici", cum bine zice un prieten scriitor, cadru universităreț, artist-atlet, criticuș sau chiar literator. Câți de-ăștia n-au fost trimiși cu temă pe cele coclauri, câți nu activesc activ pe la televizii și câți n-au slujit lui Dinamo de-a lungul vremii ? Dinamo Obor, Dinamo București, Moscova, Kiev, Tbilisi, Berlin, Dresda, Zagreb, că prin țară, trebuie să vă reamintim, erau Dinamo Oradea, Brașov, Pitești, Bacău. Peste optzeci sau chiar nouăzeci de procente din personajele publice sunt pe metereze. Firește, și Graham Greene și Kipling erau agenți, dar executaseră oarece pe câmpiile literaturii, alde ăștia de-acum ce-au produs ? Mătreață ? Au și ei o carte de articolașe, mizerabilă de altfel. Ei bine, la sfârșitul lansării amicul X. a spus niște lucruri foarte bine simțite pe care le blodogorim și noi de peste un pătrar de veac. Am pornit cu stângul încă din 1990, ne-am înscris într-o cursă dar am început a alerga în sens invers, ne-am întrebat ce-am făcut în ultimii cinci ani în loc să ne propunem ceva pentru următorii cinci ! I-am lăsat să conducă tot pe vechii activenko, sigur, de-un rang inferior, dar tot activiști, cu aceleași mendre și apucături indiferent de locul pe care l-au astupat. Activiștii înlocuiți mai roteau cadrele, se mai înconjurau și de oameni de bună calitate. Pe-ăștia îi avem, cu ăștia defilăm, vorbă de-a lui Baranga, dar nu erau chiar din stofa ăstora de acum.

-Din păcate nimeni nu a avut în cap nimic, don Nae Niculae, vreun projet de societate, vreo linie de parcurs, vreo listă de lucrări de tradus măcar. Totul s-a făcut haotic, s-a încropit și s-a purces pe drumul înavuțurii și al autoprețuirii. Mi-aduc aminte că prin anii '90 dăduse damblaua monografiilor, până și actoricei de corp-ansamblu sau de revistă și pentru spectacole de cămin cultural încercaseră să aibă așa ceva. Acum, editurile astea de hârtie creponată scot la iveală toată maculatura apărută în anii boomului editorial, culegeri de articolașe idioate publicate în foi dispărute și de pripas, compuneri de liceu împachetate pompos sub vorbă de studii sau eseuri. Toate la un leu sau la doi lei și nouăzeci și nouă de bani. S-au împovărat umerii tuturor subofițerilor de popotă, s-au dat abundent titluri și onoruri complet nejustificate, ba chiar s-au aburcat unii în cele mai înalte instituții și academii. Totul a devenit academie sau școală superioară, toți profesorii de grup școlar s-au transformat în profesori universitari. Până și institutul de actoriceală și operatorie a devenit Academie și a fost condus de un ins fără bacalaureat, după cum se zice, dar bun actor înainte de '89, actor de reclame după. Un prieten, profesor acolo, mi-a spus că a întrebat o catindată care trăsese un monolog din „Livada de vișini" (retradusă acum „cu vișini") a cui e „piesa". „A lui Ei Pi Cecov", a venit răspunsul, dar nu mai știa alte titluri, fiindcă descărcase totul de pe internet.

-Toți au devenit importanți, ce să le faci, au început să se identifice cu vile și cu mașini „bengoase", diploma nu a mai contat decât ca adeverință, școlile și-au încheiat strălucirea și oricine a putut fi și a putut face orice, în mintea lui. A rămas celebră vorba unui tâmpit care o vreme a șezut în capul trebii și a spus că școala noastră scoate tâmpiți ca el, chelneri și tinichigii. Consumatori și cârpaci, adică, rolul care ne-a fost atribuit de-afară și de mai mult timp. Dar produsele vândute aici, deși au același ambalaj nu au și aceeași compoziție și aceeași consistență. Și filmele vin cu secvențe lipsă, cred că și cărțile, atent triate, vin gata traduse prost, ca pentru colonii ! Filmul este divertismentul epocii noastre.

-Alături de fotbal, de sport în general. Circul plin de gladiatorii moderni.

-Se prea poate, don Nae. Filmul american produs de "industria de vise" cum se scrie la manual, din California, de la Hollywood. E plasată acolo fiindcă-i soare mereu, poți turna când vrei, nu trebuie să te joci de-a vara sau de-a iarna. Aici e ca vinul, care aşişderea are nevoie de cel puțin trei sute de zile însorite pe an. Filmul american vândut în târguri și iarmaroace, care acum se numesc festivaluri și unde se etalează actrițele pline de bijuterii și învelite în rochii întocmite de cei mai lăudați croitori ai timpului. De-asta în cursul veacului douăzeci s-au înființat pe lângă "osacurl" lor alte două astfel de bâlciuri, la Veneția, la Lido, încă de pe vremea lui Mussolini, și la Cannes, tot la soare, pe vestita Coastă de Azur, ăsta și ca replică la cel italienesc și opus lui, căci este proiectat și construit de Frontul Popular, deci de Stânga.

■

Vara pe drum cu *Le petit lion* (I)

Adrian Țion

Drumul spre Croația începe cu o călătorie relaxantă prin Ungaria, până în Szarvas, când se aprinde martorul *presiune ulei* pe tabloul de bord. Simbolul cu luminiță galbenă ne avertizează că *Le petit lion* are probleme. Oprim la prima benzinărie. Ghinion. Sunt numai două femei nepricepute la mecanică. Un service e la 6 kilometri înapoi. Un bărbat oprit să alimenteze mă liniștește că nu poate fi o defecțiune majoră dacă motorul merge cu mai mult de 60 de kilometri pe oră. Totuși îmi indică un service în următoarea localitate, dar fiind ora 6 pm nu știe dacă mai e deschis. Găsim cu greu atelierul de reparații, după ce ne învârtim de câteva ori pe lângă el. Bineînțeles că e închis. Programul de lucru e între 7, 30 și 16, 30. Ăștia se respectă, nu lucrează până noaptea târziu. Constatăm că motorul e prea încălzit. Oprim aerul condiționat. Ne continuăm drumul spre Kecskemét și (parcă defecțiunea ar fi fost remediată subit) martorul galben de pe bord se stinge în mod miraculos. Ni se ia o piatră de pe inimă și ni se aprinde o luminiță de speranță în suflet.

Ajungem în Kerekgyháza pe strada Jókay Mór nr. 35. Ne întâmpină un inginer pensionar cu barbă firavă, Istavan Mako, împreună cu soția ei, profesoară pensionară (aflu mai târziu). Simpatici, vilă superbă, spațioasă, luminoasă, curte cu flori, cu havuz și nuferi, gazon bine întreținut. Străbunii lui Istvan se trag din Maramureș, el a studiat în Germania și a muncit în Germania. Îi pare rău că nu pot conversa cu el în germană. Soția lui știe destul de rău maghiara. Iarna locuiesc în Germania, vara în Ungaria, sunt practici și se adaptează ușor oricăror situații. Lucian vrea să vadă herghelia din apropiere. Pentru ea a făcut rezervarea acolo. Plin de solicitudine, Istvan se oferă imediat să ne conducă la parcul-herghelie cu mașina lui la vreo 4 kilometri distanță. Caii zburdă nestingheriți pe spații largi, unii vizitatori îi fotografiază când se apropie. Cai superbi, debordând de sănătate și energie. Grajduri, unelte agricole, un restaurant printre salcâmi, spații amenajate pentru jocuri de copii. Seara e liniștită. O tihnă binefăcătoare se ridică din pusta străjuită în depărtare de păduri umbroase. Până aici nu răzbate vâjâitul motoarelor de pe șoselele șubrede, peticite. Cinăm la o pizzerie indicată de Istvan. Îi spun gazdei mele că am probleme cu mașina. Mă asigură că a doua zi mă va duce la un electrician pensionar priceput în toate cele. E limpede că Istvan e filogerman. La tv-ul din vila lui sunt numai canale germane.

Ziua următoare *Le petit lion* e supus unei expertize medicale. Ca medicul care consultă un bolnav, electricianul verifică starea mașinii cu un laptop. Spune că nu e mare lucru, poate ar trebui înlocuit tubul de presiune al uleiului prevăzut cu un *szelep* (sau așa ceva), dar e prea scump, cam 70000 de forinți. Propune o curățare și o ungere pentru care plătesc 3000 de forinți și mă asigură că pot merge până în Croația fără griji. Ne despărțim de Istvan și amabila lui soție, promitem să revenim la băile din Kecskemét. Pornim pe drumuri vălurite, plombate, peticite, ca toate drumurile secundare din Ungaria. Rulăm rapid pe autostradă, la sud de Balaton. În atlasul meu rutier tipărit în 2007, autostrada spre Slovenia era doar conturată cu linie întreruptă, ca proiect în curs de executare. La fel și cea spre Maribor din Slovenia. Azi sunt funcționale. La noi... Nu ne dăm seama când intrăm în Slovenia și numai la mare distanță de nesemnalata graniță găsim o benzinărie de unde cumpărăm vigneta ca alți români derutați. Un dop de 50 de minute (drum în lucru) ne obstrucționează înaintarea. Ne topim de căldură. De la Maribor ne îndreptăm spre sud și oprim la Celje în plin târg popular, cu lume înghesuită la mâncare și băutură sub cort, prin fum și hărmălaie specifică. Miros de carne de porc bine rumenită și muzică bubuitoare produsă de o formație rock cocoțată pe o estradă din apropiere. Noroc că nu

Stradă în Motovun

În cetatea Motovun din mijlocul peninsulei Istria

stăm mult și o tulim spre băile din Rimske Toplice unde liniștea ne inundă simțurile. Băile au mai multe bazine cu apă termală și pe toți pereții sunt înscrisuri în limba latină. *Sol omnibus lucet*. Deci și pentru noi. Dacă romanii au descoperit termele, slovenii le perpetuează astfel memoria. Apa nu e prea caldă, dar saunele sunt excelente.

Intrăm în cea mai stresantă parte a zilei pe sfârșite: căutarea cazării următoare. Facem zeci de kilometri pe serpentine aiuritoare. Sus, pe sprânceana unui deal împădurit, se profilează pe cerul în amurg turnul semeț al unei biserici. Curând ajungem să vedem turnul aceleiași biserici luminat feeric undeva sub noi, atât de mult am suit pe serpentinele versantului extrem de abrupt. Nici GPS-ul nu ne mai ajută. E o rețea foarte întortocheată de drumuri prin pădure. Am vrut munte, îl avem și nu comentăm, dar mai comodă era o rezervare lângă autostradă. Deși înguste, drumurile sunt asfaltate până la orice casă și acestea sunt la mare distanță una de alta. Ultimii 500 de metri sunt neasfaltați și *Le petit lion* se târâie cum poate cu burta pe pământ și pe buruieni crescute între urma adâncită a roților. Puternic încercat, *Leușul roșu* s-a dovedit a fi jeep viguros, mașină de teren, tractor, tab rezistent, nu delicată mașinuță de oraș. Localitatea întinsă pe povârnișuri împădurite este Stari Dvor și cătunul format din câteve case e Jelovo. Căutăm casa cu numărul 23. Valsăm, ne legănăm în sus și în jos pe serpentine. În cele din urmă dăm de casa cu pricina la întâmplare, după ce am bâjbâit prin întunericul ostil atât de mult încât aveam impresia că n-o vom găsi niciodată. Casa e în renovare, dar are toate utilitățile. Proprietarul ei, un ins cu fire de boem (chitara lui e agățată de perete) e plecat în Anglia, așa că ne descurcăm singuri și ne relaxăm în fața televizorului, printre canale slovene și câteva croate. Zapând curios, prind ultimele încurajări ale suporterilor croați pentru finala campionatului mondial de fotbal de a doua zi. Clipuri, formații, fani isterizați în piețe publice, nebuni de tot felul care susțin echipa Croației cu un elan demențial. Simt că lumea întreagă ține cu echipa Croației care a ajuns în mod miraculos în finală, nu cu echipa Franței. Să vedem ce va fi. Sperăm să găsim pe undeva prin Croația sau Italia un televizor într-un local (ca pe la noi) să vedem marea finală.

■

De la ocazia metafizică a lumii la poezia ca act de supraviețuire

Ermetismul și ereticii săi: Montale, Saba, Quasimodo

Geo Vasile

Odată cu Giuseppe Ungaretti (1888-1970), procesul de introvertire a liricii în primii ani ai veacului XX și-a aflat apogeul în vecinătatea ermetismului: nu altceva decât o codificare în care cuvântul va pierde mult din densitatea lui logică, devenind aluziv, neliniștitoare sugestie polisemică, găsindu-și forme și sinteze indirecte, simbolice, ocult revelatoare. Și Montale a fost încadrat într-un context „ermetic" (a nu se confunda cu ceea ce va fi definit Ermetismul propriu-zis). Însă, după cum scrie Edoardo Sanguineti (Tra Liberty e Crepuscolarismo), Montale n-ar fi nici mai mult nici mai puțin, mai ales prin Ossi di seppia și Le occasioni, decât continuatorul sau moștenitorul direcției crepusculare inaugurate de Guido Gozzano.

Există nenumărate texte poetice în care cititorul avizat realizează cum cuvintele par să devină obiecte sau obiectele par să devină cuvinte. Totuși, în profunzimea acestui limbaj al „lucrurilor", se întrevede aceeași obscură frământare și panică existențială, tipică și pentru poezia unui mare contemporan al lui Montale: T.S. Eliot.

Aproape simultan, un alt poet trăiește o criză asemănătoare de inadecvare față cu lumea. Este vorba de Umberto Saba. La el însă cuvântul nu este ca la ermetici: un fel de rachetă, pornită dintr-un adânc necunoscut și menită să se piardă în infinit, nu înainte de a ne fi trecut pe la ureche. Poetul triestin, plasându-se mai curând în afara oricărei clasificări, probează în versurile sale cele mai reușite capacitatea de a reprezenta un univers de obiecte, persoane și sentimente, într-o lumină care nu mai e una crepusculară – sugerează Franco Fortini –, ci diurnă, încă eficientă, chiar dacă susceptibilă de automistuire. Dincolo de această tendință aptă să fixeze lumea exterioară într-o condiție vizual-obiectivă, la Saba se anunță totuși o alta, înclinată spre o subtilă și afectuoasă rememorare a timpului și a aventurilor eului profund. Rămâne vie și incoruptibilă credința că poetul poate oferi prin poezie, direct și fără simboluri intelectualiste, un dar al inimii sale. Saba este una dintre puținele excepții de erezie în panorama poetică a primei jumătăți a veacului XX, când modelul estetic predominant este mai ales Ermetismul. La fondarea căruia sicilianul Salvatore Quasimodo, stabilit la Milano, furnizează, mai curând spre a fi à la page, un aport semnificativ prin culegerile Acque e terre (1930, Ape și pământuri), Oboe sommerso (1932, Oboi scufundat), Erato e Appólion (1936), pentru ca mai apoi, spre sfârșitul anilor patruzeci ai veacului trecut, să-l renege sistematic, atât prin eseuri-manifest, cât și prin volume ulterioare de poezii. O „umanizare" similară va cunoaște poezia unui Alfonso Gatto, Mario Luzi, Piero Bigongiari și Carlo Betocchi, protagoniști ai ermetismului anilor treizeci-patruzeci (cu epicentrul la Florența, Roma, Milano) alături de care pot fi plasați Leonardo Sinisgalli și Libero de Libero. La Sereni însă, spre deosebire de „florentini", a trăi în literatură nu înseamnă o reparație, o mângâiere, o consolare vs. experiența negativă a lumii; dimpotrivă, opțiunea pentru jocul secund al poeziei face și mai acut sentimentul de exil, ca și cum literatul ar fi damnat să îndure dureroasa amenințare a unei solitudini nemântuite; departe de a fi un refugiu, poezia este de fapt, psihologic vorbind, malignă și alienantă.

Formula de „literatura ca viață", ce definește ermetismul florentin, capătă la Mario Luzi înfățișarea cea mai originală și înțelesul cel mai profund. Încă de la debutul din anii treizeci, poezia lui Luzi se configurează de fapt ca un fel de „cunoaștere prin cifruri și sclipiri" a esenței transcendente a lumii. Transcendența însăși, alături de intuiția de sorginte creștină, oferă semnele unei nesfârșite deveniri a creației, a unei necontenite, chiar dacă misterioase, ofrande a artistului făcute lumii.

Ulterior, Luzi, în tentativa de a interpreta „ocazia metafizică a lumii", se va confrunta cu o realitate desfigurată și destrămată în care cu greu mai era posibilă recunoașterea peceții divine. Perspectiva de credincioasă așteptare, specifică primei perioade, cedează locul unui glas în care se vestește dorul „epicei mântuiri" prin mijlocirea aventurii omenești tot mai zbuciumate (suntem deja în anii celei de-a doua conflagrații mondiale): „Mă aflu în această vârstă ce-o știi/ nici tânăr nici bătrân, aștept privesc/ această cumpănă din aer;/ nu mai știu ce-am dorit sau ce mi-a fost impus...". Astfel are loc pentru poet acea cotitură, de el însuși calificată ca o trecere de la contemplare la coborâre spre problemele lumii, „la discesa nel magma" – coborârea în magmă, titlu al unei culegeri din 1963, care reprezintă adevărata sa ruptură de procedurile expresive anterioare.

Pier Paolo Pasolini

Neorealism, angajare civică, polemici

Necesitatea unei reluări de contact cu lumea concretă, cu lumea realului cotidian, era însă în plină desfășurare încă din anii patruzeci, generând mișcarea numită Neorealism. Acesta propunea un rapel la realismul veacului XIX, adică angajarea necondiționată a literatului, angajare căreia îi corespundea, pe plan etic, protagonismul omului ca „problemă capitală".

Poezia nu mai poate continua să fie un joc literar, iar poetul un individ însingurat, străin față de viața comunității, și care noaptea urcă scările turnului său de fildeș pentru a contempla cosmosul. Ceea ce sună ca un fel de autocritică a Ermetismului, pusă în operă din 1953 chiar de unul dintre reprezentații emblematici ai acestui curent, ne referim desigur la același autor mai sus amintit. Între principalii exponenți ai acestei linii polemice vs. poezia dintre cele două războaie mondiale, memorabil este Pier Paolo Pasolini, ce va promova o poetică socială a dezmoșteniților, a umiliților și obiditilor de pe șantiere, a proletariatului emigrat din sudul subdezvoltării în orașele boom-ului economic, înălțând „roșia lor

➲

zdreanță de nădejde". Este vorba de volumul apărut în 1967, intitulat Cenușa lui Gramsci. Chiar și în plan stilistic Pasolini încearcă o cale neconvențională, ba chiar provocatoare în contra campaniei de inducere de către puterea neocapitalistă, mimetică și dezlănțuită, în rândul celor mulți, a unei culturi artificiale, de import, nivelatoare, menite să elimine supraviețuirea oricărui tip de model preindustrial. Astfel se explică necesitatea de a adopta o limbă bazată pe resursele dialectului și expresionismului dialectal sau, dimpotrivă, ale sublimului; conform legii amalgamării stilurilor, o limbă numită de poetul friulan „neoexperimentală".

Însingurare, stranietate, ars combinatoria

Tot pe direcția opusă dominantei veacului XX, numită „antinovecentista", pot fi plasați poeți precum Sandro Penna, Attilio Bertolucci și Giorgio Caproni (de la a cărui naștere s-au împlinit în 2012 o sută de ani).

Prin denunțarea, ca să nu zicem negarea ermetismului, ei și-au impus propria originalitate, alăturându-se din acest punct de vedere lui Umberto Saba. Mai aproape de zilele noastre o avem pe Amelia Rosselli (1930-1996), o pildă de însingurare și stranietate, un fenomen unic în panorama literară italiană, relaționându-se mai curând unor modele străine, celui anglo-saxon sau suprarealist francez, pe care le-a asimilat la sursă, datorită și unor vicisitudini biografice și lungi sejururi în diverse țări europene și în SUA. În privința unei alte prestigioase voci poetice contemporane, și anume regretatul Andrea Zanzotto (1921-2011), ar trebui să vorbim nu atât de izolare, cât de abstractizare, în sensul unui abile ars combinatoria, în care ultrajul adus codului limbii normale de comunicare tinde către identificarea absolută între eul poetic și limbaj, și subsecventa eliminare din țesutul acestuia a oricărui referent. Altfel spus, se invocă semnificantul pur. Exemplare în acest sens sunt poeziile din volumul La beltà (Frumusețea).

Abolind funcția comunicativă a limbii și oferind poeziei acel statut de autonomie pe care formaliștii și structuraliștii îl evidențiaseră deja, chiar dacă prin mijloace diferite, „I Novissimi" (E. Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta, Elio Pagliarini, Alfredo Giuliani etc.) propuseseră o poezie care să se opună cu tărie sistemului lingvistic și literar dominant. În același timp, adesea contrazicându-și propriile principii, scrierile lor încearcă să se folosească (sau se lasă folosite) de noile resurse mass-media ale sistemului amintit. Conotațiile apăsat ideologice, mai precis marxiste, ale întregii acțiuni (semnalate și de regretatul profesor și comparatist Cornel Mihai Ionescu în cartea sa Generația lui Neptun, 1967, EPLU) îl fac pe Zanzotto să nu se recunoască în respectiva Neoavangardă, și chiar să se dezică de ea, conștient că experimentalismul lui are profunzime și calități sensibil superioare acelei mișcări numite și Gruppo 63.

Dacă totuși e să le găsim retrospectiv vreun merit acestor Novissimi (cam toți devenind ulterior universitari!!!!), amintim descoperirea și redescoperirea prin textele lor a unor autori italieni și străini, preluați drept modele: Dante, Ezra Pound, James Joyce etc.

În general, însă, la epuizarea (prin 1970) a aventurii Neoavangardei, panorama poetică italiană nu prea are cu ce se lăuda, lipsită fiind de o reală capacitate ofertantă și creativă, chiar dacă, probabil, nicicând ca în ultimii patruzeci de ani nu au apărut atâtea volume de poezie. Prin urmare este tot mai greu, împresurați de o asemenea haotică recoltă, să reușim – fie-ne permisă o benignă metaforă – să alegem grâul de neghină. Câteva nume vom reține totuși: Giovanni Raboni (1932- 2004), autor al unei copleșitoare opere poetice, aparținător „generației anilor treizeci", dar și dramaturg, critic, jurnalist, Maria Luisa Spaziani (n. 1924, Torino), una din muzele lui Montale, stabilită ulterior la Roma, poetă, traducătoare și neobosită eseistă, cu o parabolă aparte, afirmată cu adevărat în anii optzeci prin publicarea operei poetice în colecția de poezie „Lo Specchio" a Editurii Mondadori.

Investirea de sine a poetului

Ne vom referi acum la „mai tinerii" Angelo Mundula (n.1933, Sassari), Francesco Baldassi (n.1938, Roma), Umberto Piersanti (n.1941, Urbino), Vivian Lamarque (n. 1946, Tesero-Trento), Maurizio Cucchi (n.1945, Milano), Patrizia Cavalli (n. 1947, Todi, Perugia), Paolo Ruffilli (n.1949, Rieti), Roberto Mussapi (n.1952, Cuneo), Donatella Bisutti (Milano), Gabriella

Giuseppe Ungaretti

Eugenio Montale

Rossitto (n.1961, Catania), exponenți a ceea ce Raboni a numit „la poesia che si fa" (poezia care se scrie acum) în studiul său Critica e storia del Novecento poetico italiano, 1959 - 2004, Garzanti, Milano, 2005. Se poate percepe astfel o tranziție de la o forma mentis a unui eu personal la o altă forma mentis îmbrățișând un grup social. Procedurile celor mai recenți veniți în regatul muzei Euterpe, tip Enzo Rega, Marzia Spinelli, Rossella Pompeo sau Michela Zanarella, implică ieșirea din sine și relaționarea cu un Sine mai profund, cu o lumină a sa interioară ce devine cuvânt în forma unei Poezii înalt-autentice, altfel spus o coerență și o coincidență între propria experiență de viață și scriitură.

Această ars scrivendi, extrem de prudentă în a evita „literarul" în sensul de contrafacere a adevărului și a originalității prin reproducerea unor lecturi sau experiențe străine de propria persoană, înseamnă totala investire de sine a propriilor trăiri exaltante, dramatice, metamorfotice, ce nu exclude explorarea propriei interiorități, autoscopia de tip psihanalitic (prin meditație tip Zen sau Yoga), amestecul de miresme profane cu cele sacre (a se vedea oratoriul mistic Celui care vine, pe urmele marelui poet creștin Mario Luzi, al poetei și eseistei Donatella Bisutti), frumusețea și spiritualitatea fără frontiere temporale sau confesionale ca exercițiu pur de supraviețuire.

Arta poetică a mileniului trei, deocamdată in statu nascendi, cuprinde, chiar dacă indirect, o implicare inclusiv socială, religioasă sau politică, în sensul că poetul scrie sub imperiul propriei viziuni despre lume (opțiunea pentru anumite valori și priorități etc.) el nu poate evita socialul și politicul. Nu trebuie neglijată, în aceste sugestii despre poezia noului mileniu, prezența masivă a Internetului (a Facebookului, a Twitter-ului etc).

Avantajele acestuia țin de rapiditatea difuzării informației și a ideilor, de libertatea și posibilitatea de a te identifica într-o clipă în fața a mii de persoane cu care, eventual, să-ți împărtășești proiectele... Dar cum orice se plătește pe această lume, prevalența mediatico-virtuală asupra hârtiei tipărite înseamnă nu doar o decădere vertiginoasă a elaborării „artizanale" a duratei textului, ci și dispariția unui referent critic determinat, a unui Benedetto Croce, de pildă, care să despartă apele, poezia de non-poezie, valoarea de non-valoare. Să închidem însă această paranteză cu o cugetare generică, esențial optimistă, semnată de Louise Bourgeois: „A face artă nu înseamnă terapie, ci înseamnă un act de supraviețuire. Este o garanție a sănătății mentale. Sigur este că nu o săți faci rău ție însuți și nici nu vei ucide vreodată pe cineva".

■

Spre simfonia brâncușiană... (VII)

Petru Solonaru

Respectând îndemnul lui Lao Tze, și anume: „Cel ce are o comoară nu o arată la toată lumea", Constantin Brâncuși ne previne că ceea ce privim „din" *Călătoria inițiatic-sculpturală* de la Târgu Jiu e una, dar *ceea ce-i de văzut „în"* (în ea!) *este alta.* Numai iubitorii transcendentaliilor pot merge în „vârtejul senin" al tâlcurilor operei aparent arătate. Astfel că, după eforturi esoterice, ei *văd* o consacrare ce prefigurează Omul sub strictă legătură cu Supremul Creator într-o spagirică/alchimică lucrare ce sublimează spre Ordinul Frumuseții. Ansamblul peregrinator în Statornicie este o *glipto-scfie*, o încrustare glifică a armoniei eterului, o „învățătură" inspirată din profundele cadențe/cicliități divine, unde Numărul Misterului (*„1.1.1."*) așează simetrii între sunetele țesăturii materiei și tăcerea spiritului inefabil. Mizând pe cunoașterea *directă de sine,* Brâncuși mistizează fără a mistifica interioritatea originară a Lucrului („lucrul celor zece mii de lucruri") atunci când se încredințează Harului spre a fi în mâna divină *chiar Dalta prin care se incizează*, iată, *cele Zece Porunci.* Iar închinarea s-a făcut atunci când Sculptorul s-a detașat de acoperământul reflexiilor ce l-a ținut în captivitatea iluziilor și s-a atașat clar de Vidul Oglinzii (Vacuum Speculo), de Osialitate, de Axialitate, accederea la ierarhia *vidării* (golirii de semne), la starea compoziției Dintâi, cea de dinaintea „divizărilor" lumii. Brâncuși chiar *con-lucrează* cu Dumnezeu la „Coloană", cele Șasesprezece Spițe sunt făcute de Sculptor, iar Grindeiul, Centrul Axei de „plin" și „gol" e întocmit de Dumnezeu.

Luând cu smerenie seama Creatorului, el *cumpănește cele ce sunt* cu *cele ce nu sunt* și „re-face Facerea" simplificând-o până la miez, când Întregul (Unul!) se raportează ca *minune* între cele mari și cele mici sub dreaptă măsură... într-un Ritual soter al Simetriei Primordiale. Opera în cauză nu are determinații fenomenale, urme, centrifugalități, umbre ori dualități... Asemeni *Apelor Dintâi,* e mereu *așezată* în „Adâncu-i", în Albia Tăcutului, simbolizând *Trezirea în tâlcul Vidului,* spre matricea Golului absolut...

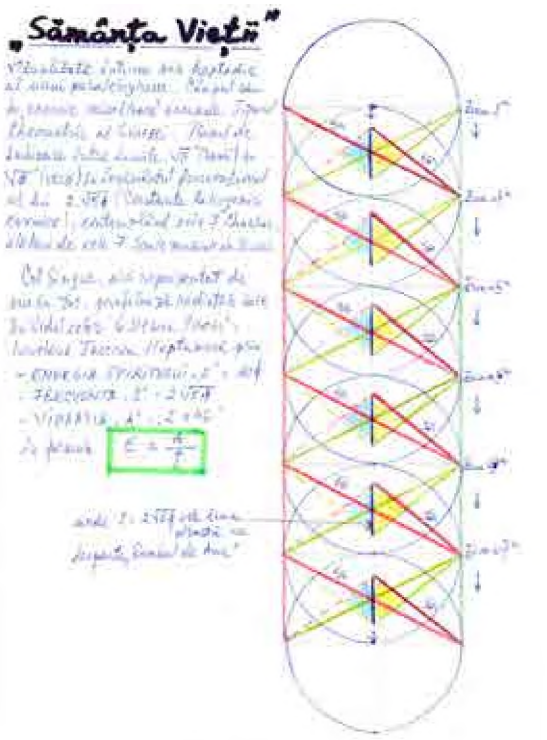
Putem vorbi la Brâncuși de o „pulsație a proporțiilor", de un ritm al modulării ce încununează Numărul și Ideea, unde absolut nimic nu este lăsat la discreția întâmplării. Pelerinajul iluminatoriu, („Calea de Mijloc"!), triunitar, de la Târgu Jiu nu este cantitate intermediată, ci este osialitate directă inspirată din Moștenirea Zeilor, un testament al mântuirii („za moksha", cu trimitere la zamolxism și Lupul dacic!), lăuntrică însuflețire, o artă de „a învăța să mori înainte de a muri".... Este crainicul *Tradiției Primordiei,* al Rânduielii Eterne, al Faptei (Facerii!), tâlcuind un *act ritual* (karman!) pecetluitor al înțelegerii dintre Om și Dumnezeu prin care *„po-vestea"* este ridicată la *Treapta supremă a „Vestei"*.

Grădină a Paradisului, a transmutației alchimice a plumbului în aur spiritual este Columna brâncușiană la care au deschisă poarta cei inițiați, adică cei ce au „primit" „Întoarcerea" la condiția Tăcerii Tradiției, cei ce din evlavia esoteriei s-au împărtășit cu soteria. *Sunt liberi,* mântuiți *cei ce văd Cerul,* ne spune Opera, atâta vreme cât adevărul Ei adânc rezidă totdeauna din „golul" său interior în care dumirim că se întoarnă Lumina Zilei Dintâi, odată cu noi și în noi, cei ce contemplăm, văzând în Seară (spre „Masa Tăcerii"!) minunea Facerii... Căci, nu-i așa!? ...„a fost Seară a fost Dimineață, Ziua!"... Cum este în Dodekadimensiune...

Prin această caligrafie a Marii Cărări a Zilei, „Columna fără de sfârșit", Brâncuși nu a încercat să sprijine Cerul, cum s-a spus, *ci a re-construit un nou Cer,* pe care acum, noi, cu întârziere, trebuie a-l mărturisi. În Ea „modulul" Analogiei noumenale, amintind de „Uterul Marii Zeițe – Isis" (Regenerarea!), este o îmbinare între *convex* (partea de jos, care ține cu vârful spre sus) ce semnifică *esența din om* (Sinea) și *concav* (partea de sus, care ține cu vârful spre jos) ce înseamnă *Potirul* dornic să primească puterea divină (Sinele). Este, în fond, *Nunta* ce o sărbătorim cu nesfârșitul univers, legământul Crugului cu Pământul... *„Ce este sus este cum și jos",* postulase Hermes Trismegistul... Spre a vedea/asculta repetarea fidelă a celor *16 module-mantre* inițiatice (în fond, trebuie mereu amintit, *sunt 16,1803398874989...!,* într-o „fără de sfârșire"...) ale „Columnei" e necesară multă și înțeleaptă călăuzire, în poziția detașării de reflexiile/reflecțiile minții și atașării de Sine, prin Oglinda sapiențială a Inimii... Se înțelege că după Trezire!... În Anastază!... Deși, iluzoriu, „Coloana fără de sfârșit" pare o reiterare de *sigilii,* însă în noimă, prin prezența coeficienților mistici, Secțiunea de aur și Numărul Numelui, care, știm, nu măsoară palpabilități trecătoare, ci Simplitatea Creației, Ea fiind o irepetabilă consonanță dintre Om și Divinitate, distinsă de cele două trunchiuri piramidale ce revelează mereu, cu cât suim odată cu Ea în lăuntrul nostru, o nouă personalitate, neîncorsetată, lipsită de artificialitate, învăluind frumusețea pură. Căci parabola brâncușiană e fortificată pe adevăruri din matematica sacramentală aflate la o treaptă abisală a „cuminției metafizice". Mesajul său adună înțelesuri fulgurante ce țintesc o identificare, cum am mai spus, între Om și Lumina divină prin *ecuația staturii* „Coloanei fără sfârșit", ca ecuație a arhetipului în înfățișare hiero-gliptică ce instaurează un Templu de Inițiere: C = *10Φ x H,* Unde „C" este înaltul/statuarul „Arborelui luminii fără sfârșit" (29,124... metri!), *„10" (Zece!)* reprezentând, iată, *Tetraktys-ul* pitagoreic, stăpânul cheilor tuturor celor făcute, (zece sacru în creația celor zece mii de lucruri – „Tao te king")..., „10Φ" este *Energia Spiritului* (1,618033...!), iar *„H" (1,80 metri)* este, cum spuneam, Înălțimea Omului osiris-ian, de 4 *coți egipțieni comuni* (1 cot = 45 centimetri) și *„18"* din misterul *Numărului „666"*, din cele *Două Triunghiuri, pecetluite treimic de Unul („1.1.1."),* ale „Hexagramei lui David", amintită mai sus. Consonând, iată, că acest „șase treimic" ne îndrumă spre reprezentarea spațial-infinită a unor Trei „Spirale Fibonacci" ce izvorăsc luminos chiar din Punctul Unului! *Triskelionul!...* Deci, această clară propoziție a matematicii sacre: *corpus* („H"), *anima* („Φ"), *spiritus* („Zece") într-o cunoaștere unitivă, iluminativă, theognostică... Model de „timp înfășurat/împăcat/îmblânzit", Columna „desfășoară" timpii multipli într-o cristalizare a temeiului în sine numai. Cauza și efectul se opresc în *imaginar* (Oglindă) spre folosul Spiritului. E vorba de o „reunire înalt-cabalistică" a *primirii* la care fără Cheie nu se poate pătrunde. Nimic din convențiile sociale, ci doar o realitate absolută spre care întrezărește mistica intuiție a inițiaților... *res intuitiones...*

Pythagoras invită limpede pentru cei ai limpezimii: – „Învățați Tăcerea!"... Constantin Brâncuși stăruie: – Învățați Graiul *lui „1.1.1."!...* (Pierduta Limbă a Primordiilor!)... aceea ce întemeiază Marea Faptă: – Eu sunt! Acum! Lumina!...sugerându-ne „Sunetul Țipenie*i,* diamantul din Lotus", acel sapiental *„Om mani padme hum"*... Perlă ființială cristalizând iubirea, înțelepciunea, spiritul iluminator al Unității... Iată că, aici și acum, în piscul celor Trei opere cei ce au binemeritat cheia („1.1.1.") pot asculta Sunetul Tăcerii (Vox Silentii): *Om!... Aum! Aum! Aum!...* Cel din Limba Pre-alfabetică, paradisiacă.

De aceea, ca un precept al Genezei (celor șapte Zile: 1+6=7, „7.7.7.", Dumnezeu!) care invită Omul să *co-participe* la Marea Tăcere, „Coloana fără sfârșit", arhetip continuat metaforic la nesfârșit de către Om (1+8=9, Omul enneadic!), este un *„arbor philosophica"* ce învăluie sensul (seva!), dar îl arată acelora care, trăind sacrul, li s-a dat „să cunoască tainele împărăției cerurilor". Căci prin ea se desăvârșește *simbolul,* comuniunea intuitivă între două lumi ale Întregului, pe de o parte creația (opera!), ce transmite atributele divine, și nu agrementări ale închipuirii, stând față în față, pe de altă parte, cu *omul esoter* (cel care pornește de la „răspuns" la „întrebare" și nu invers!) într-o paralelă a tăcerii ce tinde să se unească în Asemănare (Similitudine!). Ritualul întâlnirii creației sculpturale și Inițiat se face sub harul *identificării* celor două naturi în una (a Unului!), sub o neîncetată împărtășire reciprocă, deschizând, astfel, pragurile tainei. Această regăsire poartă sigur spre „închiderea gurii", spre sfânta și înțeleapta tăcere, finalul silabei Om *(Aum...!).* Întrucât cel ce intră în Mister, inițiatul, este deslușitorul în liniște absolută. Să nu uităm: „Cuvântul" este „Tăcerea", ipseitatea în sine. Pythagoricienii târzii murmerau: „mundus regunt numeri", referindu-se la adevăratul Număr, Unu(l), cel ce „este ceea ce este"... Căci, la Început era Cuvântul, Tăcerea, Unitatea... În orice creație purificatoare, plină de har această Unitate (centralitate) este prezentă, ea susținând pecetea simbolului sus-amintit, polarizarea ce se întoarce la Ființă întru afinitate, identificare, recunoaștere.



➲

(Sus, Desenul no:8, „Sămânța Vieții", unde apar cele 3 minuni ale „Facerii": *Energia, Frecvența, Vibrația... E= A/I...* 10Φ = 2x46 / 2√5Φ). Opera lui Brâncuși amintește Omului că, prin Trezire, are puterea de a accede la *alte Dimensiuni.* Acum și aici, acesta trăiește în *Dimensiunea a IV-a.* Șirul lui „Brâncuși" este: *90 (Cele 90 Petale albastre din „Floarea Vieții"!),* apoi 90 x 2√5Φ, 90 x 2 √5Φ x 2√5Φ (deci, 20Φ), 90 x 20Φ x 2√5Φ, 90 x 20Φ x 20Φ, *90 x* 20Φ x 20Φ x 2√5Φ, 90 x 20Φ x 20Φ x 20Φ, 90 x 20Φ x 20Φ x 20Φ x 2√5Φ, 90 x 20Φ x 20Φ x 20Φ, *90 x* 20Φ x 20Φ x 20Φ x 20Φ x 2√5Φ, 90 x 20Φ x 20Φ x 20Φ x 20Φ x 20Φ. Cele 12 Dimensiuni...

Iată cum Cel Singur, sub simbolul „Sămânța Vieții, într-un Șir al unui paralelogram își profilează radiațiile sale egale în Vidul celor Șase „Vesica Piscis", revelând Facerea Heptameră prin: *Energia Spirituală „E"(10Φ), Frecvența „I"(2√5Φ) și Vibrația „A"(„2x46")* în formula *E=A/I,* adică *10Φ = 2x46 / 2√5Φ.* Se vede Planul divin de îmbinare între Liniile *√5 și √Φ* în Legământul lui *2√5Φ* (Constanta „I" a Kaliogenezei Universale) contemplând cele 7 Chakras și 7 Scale muzicale.

Cosmicitatea brâncușiană are, spre neînțelegerea unora, două ținte: Dimineața și Seara. În funcție de har, ea poate fi: 1. Calea Inițierii întru Ființă, cea a Vieții fără de moarte, de la Crepuscul la Aurora, de la „Masa Tăcerii" la „Coloana fără de sfârșit", aceea ce ne învață a muri înainte de a muri, primind naștere în *ne-naștere* (agenează) prin *a „asemăna",* și 2. Drum ritualic al Vieții către moarte, de la Zorii de zi spre Asfințit, de la „Coloana fără de sfârșit" la „Masa Tăcerii", care ne îndrumă spre a muri *după* murire. Obținând „naștere în naștere", „Samsara", adică naștere ce primește mereu moarte de data aceasta, prin a arunca doar *„sămânța",* a semăna „chipul", iluziile...

Iată aplicarea-i în „Simfonia" interpretată aici *pornind de la „Masa Tăcerii"*!... Știm că diametrul „Mesei" la pătrat este de 4,6225 (2,15 x 2,15)... Iar acest 4,6225 x 1,11 = *5,12 metri!* (Înălțimea Porții!). Vom mai observa totodată că: 90 x *5,6886* = 512, unde avem: 90cm înălțimea „Mesei" (cele 90 petale albastre din „Floarea Vieții"!), iar *5,6886...* drept *Frecvența mistică* (Triunghiul de Aur!), iar „512" este chiar înălțimea „Porții". Mai departe, 512 x *5,6886* = 291,24; unde dezvăluim că: „512"cm reprezintă înălțimea „Porții Sărutului", pe când *5,6886* înfățișează *„Ritmul Operei* (Creației)" de față concordant cu *Pulsul celest* (Marea Intuiție), iar, „291,246...cm" circumscrie, cu aproximație, înălțimea „Coloanei".

Acest mistic *„5,6886..."* este dat aproximativ de „incomensurabilul" *Radical din 20Φ.* (vezi sus!), însemnând raportul dintre *Diametrul Lunii* (3.474 km) supra *144 x Φ la puterea a 3-a.*

Concomitent funcționează și ecuația: Înălțimea „Coloanei" fiind rezultatul înmulțirii între „Diametrul Cercului Mesei Tăcerii" la puterea a *patra* (21,367!) *cu Numărul* „1,11" la puterea a *treia* (1,367), adică 29,124... metri. Dar de unde vine Diametrul de 2,15 metri al Cercului sacru al *„Mesei Tăcerii"?...* – De la ecuația ocultă ce-și *are obârșia în Numărul Omului „6.6.6."* măsurat prin „Sectio aureea" 1,618033... și anume: *2 x Φ x 0,666 = 2,15* metri.

Prin urmare, e de *văzut* în „Puterea Cunoașterii de la Târgu Jiu" o claritate desăvârșită ce se spijină pe mister într-o aleasă îmbrățișare a Numărului și Ideii de către Ritm, într-o *Reicitate,* flux curgător de hiero-gliptitate, știut fiind că *Ritmul*/Pulsul *e acela ce așează grația în Om...* La Brâncuși Cheia *se* întemeiază pe *Intervalul sacru 5,6886,* adică, *2√5Φ.* De altfel, „5,6886" este *trinitar,* adică Acel Unu în Treicitate (ca Arche, Nous și Psyche)*!...*

Opera lui Brâncuși este așezată de la Vest la Est (asemeni Genezei*), pe Paralela 45 grade, 2 minute și 48 secunde!... Ea* este *Mandala „Om"...* Am arătat de ce și cum... Dar ea mai stă într-o ecuație a mirabilului și a admirabilului: *Viteza Luminii* (299.792.458 m/sec.*) împărțită la 45,014* (Grade Nord*!)* înseamnă *666.666,666... Omul!*

Acest *„5,6886...",* anume *2√5Φ, sau 10√Φ/√5, este darul Septentrionului* pentru Constantin Brâncuși. Dacă priviți Cerul boreal la locul Vârtejului Svasticii Urselor unde se filtrează *Energia Cosmosului* „până veți *vedea",* veți împărtăși bucuria înțelegerii că El (numărul „5,6886..."!) stă în întinderea dintre Steaua *Merak* (Beta Ursa Maior) și Steaua *Polaris* (Alfa Ursa Minor), având *unitatea de măsură* depărtarea între Steaua *Merak* (Beta Ursa Maior) și *Dubhe* (Alfa Ursa Maior). Căci, prelungind această distanță unitară a spatelui Carului Mare pe linia „Merak" – „Dubhe"de încă 4,6886.. ori (deci, toată lungimea având „5,6886..." „măsuri") ne vom întâlni cu Steaua Nordului de acum, Steaua Polară (Kinosura, Phoenice!...). În același timp *„5,6886"* este dat de produsul dintre factorii, „diametrul" cercului „Mesei" la pătrat (2,15 metri) și pătratul Numărului „1.1.1.", prin urmare: 4,6225 x 1,2321 = 5,6886...!

El reprezintă aproximativ raportul dintre 5Φ și Radical din *Doi.*

Și Oul!... Aici trebuie să menționăm că „albușul" reprezintă 57% din masa Oului (așadar, 10 x „5,6886.."!), iar greutatea medie a unui *Ou, cea mai mare Celulă,* este de 57 grame (deci, iar 10 x „5,6886..."!).

„5,6886..." = 10√ *(108: 111) x (1: 3)* sau... *10√*(108: 333,333)...

Totodată *5,6886* = 0, 666 x E x Π ... Unde *„E"* înseamnă Constanta Euler.

Opera brâncușiană stă în măsura Frumuseții!... *I = 2√5Φ...* a celor 90 de Petale Albastre.

Număr care nu lasă în urma-i urme...

Acest Ritm al Frumuseții divine, *„5,6886...", 2√5Φ,* îl descoperim în Cer, cum am mai spus, îl vedem la *Brâncuși,* îl găsim în câteva dintre *fundamentalele creații* aflate pe Terra (cercetarea poate și *trebuie* continuată!) și, nu în ultimul rând, în *Viața lui Brahma,* astfel:

În *„Floarea Vieții"... Cele 90 petale!..* Apoi știm că se formează Acolo Trei Hexagoane la o echidistanță între ele de „r√3"(„r" fiind raza cercurilor). În cazul operei lui Brâncuși depărtarea respectivă este de I√3, *adică 9,8529,* deci Π la puterea a 2-a*!.* Această mistică distanță brâncușiană reprezintă lungimea ipotenuzei celor două „Triunghiuri frumoase" (numite Platon!) unde o catetă este jumătatea lui I= *2√5Φ.*

În Aria *„Vesicei Piscis"* (reprezentând 1,22837 din „Π", când raza este unitatea*)* intră ca diviziune în formula: 2 x 108 x *I,* unde „108" este Pulsația Terrei, iar I= *2√5Φ. Pe* când o Petală din cele 90 are suprafața corespunzătoare de 0,181172... Iar toate amintind de 10 Φ, Energia Spiritului...

La *Stonehenge...* Construcția sacră este înconjurată de un Lanț circular cu diametrul de 103, 4 metri, deci o rază de 51,7 metri. Înseamnă că circumferința Cercului amintit are 324 metri, anume 200 Φ. Semnificațiile sunt: 324 = 108 x 3, unde „108" este Pulsația Geei. Apoi, Radical din 324 este „18" statura în decimetri a Omului!... Iar Radical din *32,4 nu-i decât Frecvența de Aur a Frumuseții divine: „5,6886..."* Menhirele au înălțimea de 4,1925 metri, reprezentând formula: Zece la puterea a doua de înmulțit cu √5 și înmulțite cu măsura Degetului („Djeba"... 1,875 cm). Radical din Cinci supra Un Deget duce la rezultatul de 1,19253. Mai departe, 4,1925 împărțit la 1,19253 și înmulțit raportul cu „Φ" ne relevă din nou minunea: Ritmul Frumuseții Universale... *5,6886...!* Și încă ceva... 4,1925 împărțit la „Φ" ne dezvăluie pe 2, 5920, adică o diviziune din Respirațiile ideale ale unui Om pe zi sau Numărul Anului lui Platon, *25.920!...* Când, din nou, acest mistic 25.920 înmulțit cu „Φ" și împărțite la Zece la puterea a patra ne poartă la Poarta lui 4,1925... Menhirele Închinării...

La *Sarmizegetusa.* Soarele de andezit!... În Centru are un Disc de 1,5 metri cu un perimetru, așadar, de 4,71239 metri. Împărțind această misterioasă circumferință la „Φ" ne vom afla în fața unei corespondențe absolute 2,91246!... Adică Decametrii „Coloanei fără de sfârșit" de la Arcinna Daciei....

La *Memphis-ul Egiptului.* Raportul înălțimilor Piramidelor lui Kufu și Menkaura (145,6: 64) reprezintă pe Patru împărțit la Zece înmulțit Numărul Constantei Frumuseții cosmice „5.6886..." adică *2√5Φ...*

La *Roma.* Vom vorbi de Obeliscurile aflate în Citadela imperială. 1. Cel din Piața Lateran – San Giovani ce are 34, 13 metri, unde 34,13 împărțit la Șase ne trimite la 5,68... atât de aproape de Frecvența cosmică „5,6886...". 2. Cel din „Piazza del Popolo" care se înalță la 23,84 metri, statură ce împărțită al „5,6886..." înseamnă 4,19 metri, adică „Menhirele" de la Stonehenge cu mistica lor. 3. Cel din Piazza Ronda – Macuteo de 6,34 metri. Împărțindu-i pe acești 6,34 metri la „1,11" îl vom afla iar pe „5,6886...". 4. Cel de la Eschilin de 14,75 metri, unde această înălțime raportată la 2,592 ne duce în Raiul lui „5,6886..." și la 5. Cel de la Vila Celimontana, „Mateiano" de numai 2,68 metri. Doi înmulțit cu acest număr 2,68 împărțit la 0, 942 ne apropie de misteriosul Ritm brâncușian *„5.6886..." sau...2√5Φ!*

La *Cei 108 Ani Cosmici ai lui Brahma.* O Zi a Sa are 4,32 miliarde ani pământești. Un An al Său are 1577,9074 miliarde ani pământești. Iar 108 Ani ai Săi au 170411,04 miliarde ani pământești. Raportând acești divini Ani la Viteza Luminii în Vid vom avea în față mirabilul Ritm al Creației: *„5,6886..."* altfel...*2√5Φ.*

În *Mecanica cuantică.* Se cunoaște formula că: Energia cuantificabilă a *fotonilor* înmulțită cu Unitatea de Frecvență se regăsește în *Cuanta Acțiunii Facerii,* deci în *Constanta lui Max Plank, aceea de 6,6260755 x 10 la puterea* minus *35 Joule x sec.!* Aplicată la Frecvența Frumuseții cosmice, avem: 6,6260755 x 5,6886 = 37,693093. Însă aceasta înseamnă chiar 12Π (Șase Cercuri!), așadar avem deslușirea că Energia Spiritului se manifestată exact în cele Șase Zile ale Genezei. Iar *Sarcina electrică Plank* de 1,875 x 10 la puterea minus 24 Coulomb ne reamintește de *Degetul lui Hermes.*

■

Trei reflecții despre Constantin Brâncuși

Andrei Marga

Se face încă insuficient pentru a fixa opera sculptorului și gânditorului ridicat din Hobița Gorjului în geografia și patrimoniul țării sale de origine. Expoziția ce se inaugurează, în Muzeul județean din Slatina, sub genericul *Constantin Brâncuși – opere reconstituite*, este incontestabil o excepție salutară, care se cuvine salutată respectuos.

Expoziția ne readuce, însă, în minte nu numai opera lui Constantin Brâncuși, ci și amploarea datoriilor față de el. Nu s-a realizat nici acum „Muzeul Constantin Brâncuși" la Târgu-Jiu și s-a progresat infim în a etala adecvat operele sculptorului din diferite locuri din țară – Craiova, București și alte locuri - cu toate că a trecut „anul Brâncuși", din păcate lipsit de noutăți profunde. Nu s-a scris monografia actualizată Constantin Brâncuși - în succesiunea scrierilor lui Peter Neagoe, Petre Pandrea, V.G. Paleolog, Barbu Brezianu, Carola Giedion-Welcker, Walter Pach, Friedrich Teja Bach, Sydney Geist, Ion Pogorilovski, Alexandru Buican. Nu s-a lucrat la prezentarea sistematică a sculpturii și gândirii brâncușiene cu optici actualizate.

Desigur, însă, că la deschiderea acestei expoziții nu stagnările ne interesează, ci ceea ce este de făcut mai departe. De aceea, în intervenția mea la acest eveniment vreau să conturez perspective asupra a trei aspecte: 1. coeziunea lăuntrică a operei brâncușiene; 2. anvergura intelectuală a reflecțiilor și maximelor autorului; 3. profilul de artist al acestuia. Sunt aspecte susceptibile să ni-l apropie și mai mult pe Constantin Brâncuși în frământările de astăzi.

1.

Cei mai mulți dintre cei care văd, la Târgu Jiu, *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului*, *Coloana fără sfârși*, își dau seama că acestea exprimă altfel lumea. Unii văd și lucrările de la Craiova sau București, pe cele din Franța, Anglia, Statele Unite sau alte țări. Nu trebuie să fii specialist pentru a percepe, oricâte piese (desen, pictură, sculptură) ai putut vedea, dintre cele 720 inventariate până azi, ale lui Constantin Brâncuși, că ele angajează o privire proprie asupra lumii.

Voind să fie el însuși, Constantin Brâncuși a înaintat neabătut pe drumul găsirii de sine. "*Mon jeu est a moi*", a spus chiar el (Vezi Sorana Georgescu-Gorjan, *Așa grăit-a Brâncuși. Ainsi parlait Brâncusi. Thus Spoke Brâncusi*, Scrisul Românesc, Craiova, 2011, p.129). El mai spunea că "am plecat de la Rodin, l-am supărat, dar trebuie să-mi caut calea mea. Am ajuns la simplicitate, pace și bucurie" (Sorana Georgescu-Gorjan, p.129).Iar astfel de mărturii sunt mai multe.

S-a observat de mult că la Constantin Brâncuși "marea unitate a omului și artistului, a persoanei și operei se manifestă cu acuitate" (Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brâncuși*, 1958, Meridiane, București, 1981, p.22). Iar dacă observăm cursul vieții și operei brâncușiene ne vine în minte "demonul" lui Socrate – acea voce lăuntrică ce prefigurează calea de urmat. "Trebuie să ne eliberăm noi înșine pentru ca ceilalți să se poată elibera prin noi" (Sorana Georgescu-Gorjan, p.143) – a adăugat adesea însuși Constantin Brâncuși. După părerea mea, direcția înaintării în timp a fost eliberarea spre găsirea de sine și, corelat, redarea înaintării omului spre eliberare prin revenirea la esențial, ca destin suprem în lumea dată.

Opera lui Constantin Brâncuși este probă și mai solidă că el a vrut să ajungă la sine, fiind altceva, și a perseverat pe acest drum. Creația sculptorului a urcat continuu cu piese uimitoare, chiar dacă autorul nu s-a caracterizat prin rapiditatea execuției, ci mai curând prin obsesia formei proprii. Această obsesie l-a făcut să stăruie îndelung (unele piese au fost lucrate vreme de 15 ani) și să reia unele lucrări (sunt piese ce au cunoscut 29 de variante), dar, cum mărturisea, nu "pentru a face altminteri, ci pentru a merge mai departe" (Sorana Georgescu-Gorjan, p.47). În fapt, sunt sculpturi care desfășoară propria sa viziune asupra eliberării.

După piesele de la Craiova – "Bustul lui Gheorghe Chițu", bustul "Vitelius", de pildă – cele de la București – "Laocoon", basoreliefuri, "Ecorșeu" (1902), "Cap de expresie", "Medalion", "Bustul Generalului Dr. Carol Davilla" și altele, (inventariate și caracterizate exemplar de Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Bic All, București, 1998) – au venit cele de la Paris. Acestea au început cu o serie de "portrete", dar opera de profilare definitivă s-a pus în mișcare cu ceea ce Constantin Brâncuși a realizat la Ecole des Beaux-Arts – "Repaus", "Adolescență", "Orgoliu", "Copilul" – ultimele două bucurându-se de comenzi. Din țară i s-au comandat unele piese – "Portretul lui G. Lupescu", "Fiul câmpului", "Proiect de monument funerar în Buzău", "Bustul pictorului Nicolae Dărăscu". Au fost apoi câteva lucrări – "Supliciu I" (1906), "Supliciu II", "Rugăciunea"(1907) – unele sub influența lui Rodin, care l-au nemulțumit și pe care nu le-a continuat.

Se consideră că, odată cu sacrificarea amplei compoziții *Trecerea Mării Roșii* (1906-1907), Constantin Brâncuși se desparte de trecut – în mod exact, de stilistica rodiniană dominantă la acea dată și, în general, de felul de a face sculptură al timpului. Un istoric (Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi*, DuMont, Köln, 1987, p. 356) a atras atenția asupra importanței acestui grup sculptural în biografia artistului. Monumentala lucrare atestă cel puțin trei caractere: "titanismul" – adică "vastitatea materială a exprimărilor în spațiu", pe care *Coloana fără sfârșit* de mai târziu o va reconfirma; preferința pentru "compoziție" – adică amplasarea mai multor entități sculpturale în spațiu; orientarea spre "cicluri tematice", aici în mod evident ciclul biblic (Ion Pogorilovschi, *Brâncuși. Geneza 1905-1910*, Universalia, București, 2007, p.25-27). Interesul pentru tematica vetero-testamentară, care a fost mereu viu la Constantin Brâncuși ("Adam și Eva", întreaga simbolistică a "înălțării", explorările pentru templul "iubirii" sunt doar câteva probe!), și ancorarea în sensibilitatea locurilor natale au mers evident împreună.

Prin "Cumințenia pământului" (1908), "Sărutul"(1908) și mai ales "Măiastra" (1912), începând, în orice caz, cu 1907, Constantin Brâncuși a trecut la șirul lucrărilor în stil propriu. A urcat repede la lucrări ale viziunii proprii, într-un șir ce cuprinde "Somnul", "Figură antică", "Cap de copil dormind" II și III, "Tors", "Narcis"(1910), "Muza adormită" (1910), "Sărut" II, "Danaida", "Domnișoara Pogany" (1913), "Sărut" III, "Muza", "Cariatidă", "Himera", "Femeia privitoare în oglindă", "Principesa X", "Arc de poartă", "Bancă", "Fiul risipitor" (1914), "Sărutul" IV, "Mica franțuzoaică", "Platon" II, "Grup mobil- Copilul în lume", "Tors de tânără fată", "Coloana" I, "Coloana" II; "Domnișoara Pogany" II, "Socrate", "Sculptură pentru orbi", "Începutul lumii", "Pasărea galbenă", "Mâna", "Adam și Eva" (1917-1921), "Prințesa" (1918), "Torsul de bărbat tânăr", "Începutul lumii" (1924), "Pasăre în văzduh" (1926), "Peștele" (1918-1928), "Negresa albă" (1924), "Negresa blondă" (1926), "Pasărea în spațiu", "Coloana

Constantin Tofan

Verticala roșie, tehnică mixtă pe carton, 32 x 45 cm

➲

fără sfârșit", "Socrate" (1923) "Leda" (1923), "Doamna Eugene Meyer Jr.", "Fântâna lui Narcis", "Miracolul", "Foca", "Țestoasa", "Marele Cocoș", "Peștele", "Noul născut" (1915), "Coloana fără sfârșit" (1916-1920), "Masa tăcerii și scaune" (1937), "Spiritul lui Buddha" (1937), "Poarta sărutului" (1937), "Țestoasa" (1941-1943), "Țestoasa zburătoare" (1943-1944), "Cocoșul" (1941), și altele.

Cei care au inventariat piesele operei lui Constantin Brâncuși amintesc mai nou trei mari compoziții ce-i jalonează biografia și opera: *Trecerea Mării Roșii* (1906-1907), *Memorialul de la Târgu Jiu (1937)* și *Templul Eliberării*. Ultima compoziție nu s-a mai realizat (a rămas doar macheta din 1927), încât *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului* și *Coloana fără sfârșit*, ce singularizează Calea Erorilor din Târgu Jiu, rămân, împreună, după distrugerea voluntară a primei compoziții (din care au rămas, totuși, fragmente), mărturia sculpturală cea mai concludentă a reprezentării de către Constantin Brâncuși a "trecerilor" ce se parcurg în această lume spre eliberare.

Reflecțiile cu care Constantin Brâncuși a însoțit unele lucrări susțin, de asemenea, interpretarea noastră. Polizarea unor piese el o socotește "o necesitate pe care forme relativ absolute o impun anumitor materiale" (Sorana Georgescu-Gorjan, p.76). Relativ la *Trecerea Mării Roșii*, se explică el, „năzuiam spre orizonturi fără limite, în timp ce sculptam un mare grup în piatră, și când l-am terminat am fost convins pe deplin că toate străduaniile și pregătirea mea au dovedit un singur lucru; eram sigur că am explorat în fond unele căi și că ele nu mai puteau oferi o altă experiență spirituală" (p.111). Constantin Brâncuși era de părere că "o <Pasăre măiastră> uriașă, asemeni statuii libertății din New York, așezată într-una din marile piețe ale capitalei [...] ar vesti la distanțe mari în țăria cerului bucuria sufletului descătușat de materie" (p.87). În viziunea sa, sculptura este „cea mai desăvârșită exprimare a Dorului românesc" (p.91). „Rolul Evei este să perpetueze viața. E fermecătoare și inocentă. Reprezintă fertilitatea, un boboc gata să dea în floare, o floare pe cale să rodească. Adam, dedesubt, muncește pământul" (p.92). „<Cocoșul> meu nu este cocoș, <Pasărea> mea nu este pasăre. Acestea sunt simboluri" (p.93). „Cocoșul nu e pasăre în zbor, ci mai cu seamă expresia dorinței de a zbura" (p.93). „Coloana fără de sfârșit e aidoma unui cântec etern care ne poartă în infinit, dincolo de orice durere și bucurie artificială"(p.94). „<Pasărea măiastră> este întruchiparea în duh călător a celui mai adânc dor" (p.99). Constantin Brâncuși spunea: „vreau să înalț totul dincolo de pământ.... Vreau ca pasărea mea să umple tot văzduhul, să exprime marea eliberare" (p.102).

Mulți privesc lucrările lui Constantin Brâncuși ca niște monade, închise în sine, răspândite în diferite locuri. Totuși, marele sculptor a urmat stăruitor teme distincte (sărutul, păsările, coloanele, peștii, etc.) și a vorbit adesea de „eliberare" ca preocupare expresă. Monada lui Leibniz nu este astfel nicidecum o modelare potrivită în cazul operei sale. Opinia mea este că nu doar piese ce pot fi socotite autonome, ci opera întreagă a lui Constantin Brâncuși sunt subsumate intuiției eliberării de contingent, de condiționat, de material și a atingerii altei trepte.

2.

La Constantin Brâncuși sculptorul s-a prelungit cu gânditorul. Dar și acesta din urmă stă pe postament propriu și este original. Reflecțiile și maximele lui sunt de sine stătătoare și s-ar cuveni să-și găsească monograful potrivit. Oricum, ele lasă să se vadă cinci repere pe care și le-a luat artistul.

Primul era prioritatea realizării operei desăvârșite. Constantin Brâncuși declina adesea, de exemplu, invitații de a merge la cafenea sau cenaclu, "căci pasărea măiastră m-a luat în vrajă" (Petre Pandrea,, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, Meridiane, București, 1976, p.50). Câtă vreme creația însăși putea înainta, ea era urmărită inflexibil.

Al doilea era refuzul alcoolului. "Bărbatul oltean – spunea el - nu are timp să bea între 20 și 40 de ani, fiindcă e pus pe procopseală și pe încherbarea gospodăriei familiare noui și proprii" (p. 43). În general, Constantin Brâncuși a refuzat irosirea energiilor vieții.

Al treilea era utilizarea cu scop a vieții. Maxima lui Constantin Brâncuși era că "viața este ca banul. Trebuie să știi cum să-l risipești sau mai exact cum să-l utilizezi" (p.99). El a făcut în mod intenționat din viața sa prilejul creației durabile.

Al patrulea era disponibilitatea la sacrificiu în serviciul scopului. Potrivit lui Constantin Brâncuși, "drumul spre iluminare lăuntrică presupune jertfe severe" (p.99). De aceea, sculptorul a și înfruntat fără lamentări și scuze dificultățile vieții.

Al cincilea era modestia. Când Petre Pandrea i-a spus că a devenit "pontif al modernismului", Constantin Brâncuși a răspuns: "Am deschis o filială a Tismanei în Impasse Ronsin" (p. 98).

Se discută, pe bună dreptate, despre afilierea viziunii lui Constantin Brâncuși. Aceasta se poate capta din creații sculpturale și mărturisiri, din reflecții reținute de apropiați și din însemnări și ne permite acum încadrări precise.

Pe traseul său, Constantin Brâncuși a întâlnit, deja în anii pregătirii, la Craiova, austriecii ce exprimau căutările moderniste („Modern Style") din Viena fazei finale a imperiului. La București a intrat în mediul marcat de ecouri din mentalitatea pe care o exprimase deja Nietzsche în Germania și Italia. La Paris admiratori americani

Constantin Tofan *Arca timpului,* tehnică mixtă pe carton, 25 x 17 cm

i l-au apropiat pe inițiatorul „nesupunerii civice" – Henry Thoreau, din mișcarea neotranscendentalismului de peste Ocean, Gianbattista Vico pare să-l fi atras cu ideea de a merge totdeauna la esența lucrurilor ((V.G. Paleolog, *Tinerețea lui Brâncuși*, 1967, Scrisul Românesc, Craiova, 2004,p.133). Nici un moment nu a uitat înțelepciunea populară în care s-a născut.

Petre Pandrea a spus pe bună dreptate că „Brâncuși a fost un tipic pandur al spiritului. Prin nucleul ideativ inițial este un artist oltean și un român cu valabilitate mondială cu teme, probleme, aspirații și soluții universale" (Petre Pandrea, p.155-156). În acest fel se explică mai bine, deopotrivă, atât ascendența carpatică, cât și nivelul înalt al performanței, la distanță univocă de cei care îl autohtonizează fără probe pe Constantin Brâncuși și-i reduc importanța, de cei care la noi perorează, dar nu se informează destul, cât și de cei care-i detectează parțial mesajul, căci nu-i cunosc rădăcina.

Sunt indicii că ideea lui Spinoza, după care matematica și geometria se impun minții cugetătoare prin evidență, încât demonstrația devine de prisos, l-a sedus pe Constantin Brâncuși. Iar ideea lui Hegel, după care și ideile îmbracă forme ale intuiției, a practicat-o fără apel la celebrul gânditor (V.G.Paleolog, p.134). Dar Constantin Brâncuși socotea arta drept "justiție absolută", sub o inspirație ce vine din filosofii ale angajării energice, încărcate de subiectivitate, pe harta existenței, la acea dată Nietzsche fiind cel mai discutat. La București unii profesori și, mai ales, la Paris sorbonarzii îl comentau pe Nietzsche. Are, ca urmare, acoperire, să se spună (împreună cu Petre Pandrea, p.199): „nu se poate vorbi despre Brâncuși ca despre un adept formal al lui Nietzsche. Sculptorul a luat unele formulări sesizante, cum a luat și din Vico. ... Stilistica strălucitoare și complexitatea teoretică o prelua de la Vico și din Nietzsche". În aceste condiții, mentalitatea angajării personale fără limite drept condiție a creației îl apropie pe sculptor de filosoful care tocmai chestionase profilul omului modern și urca în universalitate.

Ipoteza comunității de atmosferă cu Nietzsche are de partea ei nu numai estetismul, ci și privirea religiei. Constantin Brâncuși a rămas în religia strămoșilor săi, dar a aspirat, precum Nietzsche, la o viziune succesoare a creștinismului (Petre Pandrea, p.92) în numele lui Isus. Ca și lui Nietzsche, denominațiunile creștinismului i s-au părut a fi "fără de sfîntul duh, un creștinism fără Isus și un rai fără de iad" (Petre Pandrea, p. 62). În viziunea lui Constantin Brâncuși nu este loc pentru fatalism, lumea conține "misterul", "destinul" este real, iar "viața și moartea sunt același lucru" (Alexandru Buican, p.545). Afirmarea "voinței de formă" și, corelat, reluarea formulei "eternei reîntoarceri" (Carola Giedion-Welcker, p.83), care a făcut ca, la Constantin Brâncuși, orice creație să devină "expresia vieții universale ce nu poate fi percepută și comunicată decât într-un limbaj simbolic", vin, foarte probabil, de la Nietzsche. Nici un alt filosof nu pare să-l fi marcat mai mult în ceea ce a făcut și a gândit!

Idealul lui Constantin Brâncuși era "autoperfecționarea intelectuală" – în care vedea "sfințenia" (Petre Pandrea, p.63). Din acest punct de vedere, el s-a întâlnit cu Leonardo da Vinci, în ideea că sculptura este operație de înlăturare de material, pentru a trece neîntârziat dincoace de acesta. Doar că, așa cum s-a observat de mult (V.G.Paleolog, p.51), la Constantin Brâncuși sculptorul însuși "împlinește" materialul.proiectând lumina proprie asupra lui.

3.

Personalitate reflexivă, Constantin Brâncuși a lăsat aforisme ce se lasă ordonate pe aceeași idee: el a vrut altceva și și-a asumat calea proprie. Prefața la catalogul expoziției de la New York (1925) cuprinde, în franceză, 13 aforisme, evident controlate de autor. O apropiată (Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brâncuși*) a listat, în 1959, 22 de aforisme, putem presupune verificate cu autorul însuși. Un alt apropiat (Petre Pandrea, pp.258-269) vorbește de „pravila" lui Constantin Brâncuși și lasă 120 de aforisme. Avem la îndemână o lucrare recentă și profund credibilă (Sorana Georgescu-Gorjan, *Așa grăit-a Brâncuși Ainsi parlait Brâncusi Thus spoke Brâncusi*, 2011), îngrijită să restituie ceea ce cu siguranță îl reprezintă pe Constantin Brâncuși la masa cugetării.

Parcurgând aforismele lui Constantin Brâncuși, îți dai repede seama că sculptorul oferă o concepție ce dă rezolvări proprii în multe teme – prioritatea acțiunii, rolul muncii, indispensabilitatea aspirației, problema realismului, racilele modernității, chestiunea naturaleței, despre modestie, înțelepciune, dragoste, familie, merite, politică. Dar ceea ce face mai originală această concepție, în înțelegerea mea, sunt o seamă de teze.

Mă limitez să amintesc câteva, care nu mai au nevoie de comentariu: „Arta trebuie eliberată de sentimentalitate și de narcoticul religios" (Petre Pandrea, nr.31); „Disprețuiți formele umflate din plastică" (nr.36); „Artiștii au omorât arta" (nr.41); „Cine nu iese din Eu nu atinge absolutul și nu descifrează viața" (nr.63): „Societățile nu mai știu să se ferească de căpcăunii talentați și plătesc bănuțul învățăturii prea scump" (nr.103); „Din nefericire ne închinăm cu toții la vițelul de aur și îngenunchem în fața sacului cu bani. Ar trebui să ne plecăm în fața inteligenței harnice și a meritelor" (nr.114); „În România sânt prea mulți <diștepți> în politică, în artă și în literele profesii. Nu se poate face artă, politică și meserie intelectuală fără tenacitate și inteligență. <Diștepții> produc camelotă" (nr.117). „V-am lăsat săraci și proști și vă găsesc și mai săraci și mai proști" a conchis Constantin Brâncuși la ultima venire printre ai săi.

Aș lumina, însă, profilul de artist al lui Constantin Brâncuși și din altă perspectivă. Nu de mult, cel mai temeinic examinator al filosofiei cuprinse în gesturi curente de viață, Julian Baggini (cu *Freedom Regained*, 2015, tradusă în germană sub titlul *Ich denke, also will ich. Eine Philosophie des freien Willens*, DTV, München, 2016, din care voi cita), a repus întrebarea: este artistul liber, acționează el conștient, își pune în valoare sinele propriu în creația sa? Ori lucrurile stau invers?

Foarte cultivatul filosof englez aduce o argumentație amănunțită pentru ideea libertății artistului în mijlocul unei realități care totdeauna îi încadrează personalitatea. Răspunsul său este că nu a avut dreptate Roland Barthes, când a vorbit, acum peste cinci decenii, de "moartea autorului", care ar face ca opera de artă să stea autonom, oarecum separat de cel care a creat-o. Opera de artă presupune un "sine (Selbst)", "sinele" creatorului ei, care nu este iluzie, cum nici "libertatea de voință" nu este iluzie (p.124). Acest

Constantin Tofan *Urme*
tehnică mixtă pe hârtie, 25 x 17 cm

"sine" nu a murit. "Ceea ce a murit este reprezentarea Eului ca un nucleu de ființă (Wesenskern) simplu, izolat și închis în sine" (p.125).

Experiența celor mai mari artiști ne ajută, în orice caz, să identificăm trei componente ale "libertății de voință", și anume: a) "deciziile noastre își au rădăcinile în noi înșine, fie că ceea ce se petrece este conștient, fie că nu"; b) "noi preluăm impresiile pe care natura, educația și mediul înconjurător ni le mijlocesc cu întregul nostru mod de a fi, și nu eliberându-ne de ele pentru a crea din nimic... decizii libere sunt acelea cu care individul contribuie cu ceva la care nu se poate renunța, chiar dacă acest produs este într-o anumită privință numai produs al naturii și al experiențelor anterioare"; și c) "deciziile se iau în cunoștință a faptului că există și alte posibilități, fără ca cel care decide să fie constrâns la una anumită sau să o resimtă ca obligatorie" (p.126).

Aș spune doar că, în mod cert, Constantin Brâncuși ilustrează impunător artistul care dă o operă cu rădăcini în sine însuși înainte de orice, care își asumă în felul propriu datele lumii din jur și în care se fructifică conștient o alternativă – cea care duce cel mai departe. Sunt puțini artiștii care ajung la această înțelegere superioară a artei, încă și mai puțini cei capabili să o practice, dar ei sunt hotărâtori în deschiderea de noi orizonturi! Constantin Brâncuși este unul dintre ei!

Trăim însă în era unei victorii a comercialismului. Dar chiar pe acest teren, atunci când discutăm despre Constantin Brâncuși un fapt nu se lasă ocolit. În 2002 s-a bătut recordul mondial la licitație pe sculptură cu „Danaida" (1913), aceasta vânzându-se pe 18,1 milioane de dolari. În 2005 s-a atins la licitație un nou record, 27,4 milioane de dolari, pentru o sculptură a lui Constantin Brâncuși. Cu siguranță, și acest fapt spune ceva. (Andrei Marga, Cuvânt la inaugurarea expoziției *Constantin Brâncuși – opere reconstituite*, în Muzeul Județean Slatina, la 27 septembrie 2018)

■

Giorgio Colli: Scrieri Despre Nietzsche (II)

Giorgio Colli
Scritti su Nietzsche
Adelphi Edizioni SPA, Milano, 1980, p. 39-62.

De-alungul acestei serii a scrierilor din anii 1870-1873 îl surprindem pe Nietzsche într-o încordare și un freamăt al căutărilor în care se exprimă de fapt nașterea ambiției sale literare. Este dorința juvenilă de a forța o rapidă maturizare stilistică, este o anticipare a crizei în fața profesiunii filologice, în tentativa de a trata problemele antichității cu un limbaj nespecializat; se manifestă în fine, în această ambiție, un înalt nivel ce acționează cutezător, un refuz al rezultatelor parțiale și o autocritică vigilentă precoce. Era firesc ca, în această fază, redactarea literară să fie încă lipsită de siguranță; în schimb în anii următori el va trece în mod continuu de la planuri în schițe și ciorne, la fragmente, dezvoltări provizorii, până la redactări definitive pentru tipărire, iar, în cazurile de nerealizare sub aspect creativ, se va opri la stadiul fragmentar; acum însă ies la lumină aceste scrieri, în care el tindea să realizeze opere ca atare, dar nu se va mai preocupa apoi de formă sau elaborare. Astfel de scrieri constituie fie redactări unilaterale parțiale și primitive ale unor viitoare opere editate de Nietzsche, fie tentative de tratare de teme diverse, care nu vor mai fi reluate de el pentru vreo publicare. Primele trei scrieri conținute în prezentul volum aparțin travaliului de formare a *Nașterii tragediei*. Totuși în *Viziunea dionisiacă a lumii*, scrisă în vara lui 1870, au fost introduse categoriile de *apollinic* și *dionisiac*. În conferințele ținute la începutul anului 1870 se menționau cortegiile dionisiace, viața naturală dionisiacă, dar contextul era mai mult concret, fluctuant; dimpotrivă, adjectivul apollinic compărea numai într-un uz non estetic, unde se vorbea în mod curios de «claritatea apollinică» a lui Socrate, în referirea la dialectică și la știință. În rest, în *Drama muzicală greacă*, preocuparea pentru tezele wagneriene este foarte puternică și împiedică o expunere originală. Se insistă asupra criticii operei moderne și a tragediei clasice franceze: în antiteză la aceasta, drama antică e prezentată ca o pluralitate unificată de prestații artistice paralele, unde muzica însăși este pe jumătate umilită în vederea unui singur scop. În *Socrate și tragedia*, din contră, critica împotriva lui Socrate și Euripide se mișcă în mod afabil pe urmele lui Aristofan, însă cu o dezvoltare a concretizării mai acceptabilă și mai convingătoare decât în *Nașterea tragediei*. Aici Euripide nu e atât un corupător al tragediei, cât un reformator nefericit, care tinde în van să restituie tragediei, acum străină publicului atenian, o nouă vigoare. Potrivit acestei scrieri, tragedia era în criză de când fuseseră introduse două personaje (mai exact din timpurile lui Eschil): de atunci s-a statornicit dialogul în dauna corului, cu ale sale consecințe dialectice și agonistice, într-o direcție antidialectică. Dar nu pentru că asemenea elemente ar lipsi în *Nașterea tragediei*, ci pentru că sunt înțelese în compania unei teze rigide, sunt atenuate de structura arhitectonică a operei. Această mare libertate de tratare a «scrierilor» se răsfrânge îndeosebi în *Viziunea dionisiacă a lumii*, unde sunt stimulate de o unduire foarte vie a însăși conceptelor de apollinic și dionisiac. Acestea sunt, înainte de toate, echivalate ca instincte «artistice» primordiale; în cazul apollinicului se spune că artistul «se joacă» cu visul său, în timp ce, în cazul dionisiacului intervine «jocul» cu «beția». «Jocul», adică activitatea autorului, unifică deci cele două instincte. O asemenea perspectivă vine apoi variată – și accentuarea ei va rezulta mai evident în *Nașterea tragediei* – în identificarea visului cu vehicolul specific al creației artistice, astfel încât sfera artei este desemnată ca apollinică; dimpotrivă, natura mai profundă a dionisiacului rămâne concentrată în interioritatea pură, în intuiția durerii lumii, a voinței metafizice, după Schopenhauer, adică într-un element mistic. Și caracterizarea istorică a epocii pre-tragice e tratată aici în mod mai articulat și mai autonom decât în *Nașterea tragediei*, ca și cum ar fi fost mai mult o posibilitate a epocii apollinice. *Viziunea dionisiacă a lumii* se încheie cu o interesantă tratare, deși abia schițată; pe varii teme estetice («sentimental», «limbajul gestual», «simbolismul limbajului muzical», «strigătul» etc.) în vederea unei aprofundări teoretice a întregii probleme a artei; la aceasta se va renunța însă în *Nașterea tragediei*.

În conferințele *Asupra viitorului școlilor noastre*, ținute în primele luni ale lui 1872, interpretul grecilor cedează locul moralistului. Aici importanța clasicității e încă centrală, dar nu ca obiect de cunoscut, ci mai degrabă ca instrument de educație. Anticii sunt fundamentali pentru cultură, deși nu în sensul în care îi înțelege școala modernă (și Nietzsche se referă în particular la marea erudiție germană). Aceasta este orientată către util, către instrucția mai extinsă, pentru toți, către specializarea științifică, și, pe deasupra, și cel mai rău dintre toate, este în esența ei subordonată Statului. Cultura anticilor constituie contrariul la toate acestea; dar ceea ce poate favoriza înțelegerea, aprofundarea naturii ei adevărate nu poate să fie școala în structura ei modernă, ci numai un adevărat educator, care trebuie să fie însă un filosof. În cadrul literar al acestor conferințe figura centrală este, într-adevăr, un filosof, și acesta este decupat după modelul lui Schopenhauer: bombănitor, coleric, integru, sau neobișnuit de sarcastic cu privire la realitate sau cel puțin de recunoscut în propria importanță, și, în același timp, mânios și disprețuitor față de tot ceea ce-l înconjoară. Nietzsche încerca expunerea, în mod autobiografic, a tuturor speranțelor, fantezia, neliniștile prin care a trecut el însuși, precum și experimentele în aplecarea tinerească asupra orizonturilor marii culturi. *Patosul* expunerii ar putea să apară fastidios, invenția literară lipsită de malițiozitate, dar comunicarea stării sufletești e prezentă, și, în cele din urmă, elementul cel mai prețios al scrierii *Asupra viitorului școlilor noastre* rămâne cel al unei sincere mărturii: așa cum simțea, așa cum era Nietzsche la douăzeci de ani, cu atare vibrație și cu atare ingeniozitate.

La finele acestui an 1872, Nietzsche trimiterea Cosimei Wagner cele *Cinci prefețe*. Temele sunt încă aceleași: Grecii, cultura, filosoful, dar privirea lui Nietzsche a devenit între timp mai amplă, și astfel mai aprofundată. O interpretare a artei nu-i de ajuns să epuizeze realitatea greacă: judecata asupra structurii politico-sociale și asupra filosofiei vine să îmbogățească perspectiva. Astfel în studiul asupra *Statului grec* (la origine destinat planului *Nașterii tragediei*) este confruntat pieptiș cu subiectul dificil al fondului de cruzime al civilizației grecești. Sclavia greacă a fost necesară ca să se poată realiza acele mari creații individuale. Această sentință dură nu era pe atunci destinată publicității, dar, prin extrema hotărâre și coerență cu care este pronunțată, constituie veritabila deschidere a ostilității, chiar și indirecte, față de creștinism. Și este curios faptul că o astfel de necesitate a sclaviei este motivată în principiile filosofiei lui Schopenhauer (puterea este totdeauna rea, perfidă!). Într-o alta dintre aceste prefețe revine tema unui fundal atroce al lumii grecești, nu ca intuiție dionisiacă a durerii metafizice, ci ca excesiva nebunie, ca o cruzime oribilă a acțiunii; pentru aceasta Nietzsche indică ca mijloc de salvare aspectul constructiv al competitității grecești, «Sfaturile» lui Hesiod, controlul emulației care depășește iritarea naturalității. În fine, este reprezentat raportul vital dintre filosof și cultură: aceasta din urmă apare ca o perpetuare, concentrare a grandorii trecute. Și în timp Schopenhauer continuă să acționeze ca model de filosof, curiozitatea și atenția se lărgește și se îndreaptă către lumea presocratică, pentru a construi cât mai valid imaginea unei călăuze. La filosof Nietzsche vrea să regăsească îndeosebi detașarea de prezent, modelul cel mai intangibil al măreției. Și speranța ia naștere pentru el din faptul că aceste modele sunt realmente trăite. «Autorul nu pretinde că posedă nimic altceva care să-l distingă de restul autorilor decât un sentiment de exasperare față de elementul specific al barbariei noastre actuale, față de ceea ce este de caracterizat prin barbarii secolului XIX, distingându-i de alți barbari».

Ia naștere astfel o altă scriere, în care idealului artei care domina în *Nașterea tragediei* i se substituie idealul filosofiei: Nietzsche l-a tratat cu deosebită râvnă – și este în fond tentativa centrală în scrierile acestor ani – dar nu a reușit să ducă la îndeplinire acest ideal, considerându-l, în cele din urmă, o schiță inadecvată publicării. Și într-adevăr, în *Filosofia în epoca tragică a Grecilor* marea ambiție a proiectului este realizată doar parțial, nu-i încă perfectată. Mai importantă rămâne punerea problemei: renunțarea la completitudine și la erudiție și și trecerea în primul plan a elementului personal. La fel de valabilă este întreaga parte introductivă, unde vin ca distanțate la maximum de prezent anumite figuri arhaice, și se spune că judecata acelor filosofi asupra vieții înseamnă mult mai mult decât o judecată modernă, deși azi modul de filosofare stă mărturie pentru un proces de maturizare, începutul unei dobândiri a autonomiei din partea lui Nietzsche: cu respect față de Wagner, pe care îl substituie filosofia artei, la cel mai înalt nivel al culturii; și cu respect față de Schopenhauer; pe care îl substituie lui Heraclit, ca arhetip al filosofului. Și într-adevăr, paginile mai consistente ale acestei scrieri îl privesc pe Heraclit; în rest, cazul său se prezintă, ca un hazard care ar putea accede la succes, ca o apropiere nediscursivă, o divinație a elementului personal. Nietsche spunea atunci: pe baza a trei anecdote este posibilă surprinderea naturii profunde a unui gânditor, dar considerăm că în cazul filosofului personalitatea nu se dizolvă în rezonanța emoțională, ci se întemeiază prin elementul doctrinal. În confruntarea cu acesta din urmă Nietzsche se arăta opac, nu se supune opiniilor altuia, este lipsit de nuanță. În legătură cu Heraclit, de exemplu, accentuarea «devenirii» nu surprinde nicicum că această idee aparține în mod intim, personal filosofului; o tratează numai ca pe ceva banal, necum originală, a gândirii acestuia. Apoi capitolul despre Parmenide e totalmente unul de respingere. Aici nu-i vorba de vreo slăvire a elementului personal: s-ar putea, dimpotrivă, bănui că însăși caracterizarea gândirii eleate – indiferența, abstractizarea

slabă, negarea vieții, tautologia cognitivă – este antitetica celei autentice. De altfel, și întreaga tratare a acestor presocratici sub profilul unei științe a naturii care se năștea, nu se poate zice că este fidelă asumării inițiale a lui Nietzsche, promisiunii sale de a rupe orice relație cu tradițiile fosilizante. Culpabilă de această dezarmonie totală a *Filosofiei în epoca tragică a Grecilor* este și tendința vicioasă a lui Nietzsche de a-și baza informațiile pe literatura indirectă, de a doua și a treia mână, antică și modernă. Se vede clar că și în ceea ce-l privește pe Heraclit, ale cărui puține fraze autentice erau ușor depistabile (și singurele lămuritoare), înclinația susnumită l-a condus adesea să prefere cunoștințele din doxografia târzie fragmentelor originale ale gânditorilor greci.

Studiul *Despre adevăr și minciună în sens extramoral* extinde ambiția filosofică a lui Nietzsche la sfera teoretică: tentativele în această direcție se vor repeta apoi periodic, în 1881, în 1884, în 1888, și sunt demne de mare atenție, chiar dacă Nietzsche nu le va include în nici una din operele publicate de el. Aici este luat în atenție conceptul de adevăr obiectiv. Adevărul este «o exercitare mobilă de metafore». Intuiția este genială, chiar și dacă îndrăzneala sa este rodul unei apropieri neașteptate. Selectarea cheii interpretative – metafora – trădează unilateralitatea rezolvării, punctul de vedere de la care s-a dezvoltat ca filolog. Lumea care ne înconjoară se dizolvă în mod idealist în «transformarea» enigmaticului fond al lucrurilor într-un limbaj străin. Chiar dacă cuvântul «aparență» este refuzat, punerea rămâne cea schopenhauerianǎ: dar Nietzsche, alege o formă circumscrisă de manifestare, de transferare, ancorată în abstracțiunea limbajului, pentru a explica un fenomen universal, căruia limbajul îi este un aspect particular. Cu alte cuvinte, Nietzsche păcătuiește el însuși desfășurând totul în termeni de metaforă; căci conceptul de metaforă propus de el este o «metaforă» interpretativă a unui proces vital și universal, pe care asemănarea cu metafora îl include, dar are alte caractere mai complexe și mai greu de sesizat. E de ținut seama că aceasta demonstrează că unui filosof i-ar fi imposibil să evite metafora.

În acest moment Nietzsche se ridică, curajos dar încă imatur, la nivelul gândirii pure. Pentru a ne convinge de aceasta, e de ajuns să comparăm pasajul din *Adevăr și minciună în sens extramoral*, în care Nietzsche înțelege timpul ca subiectiv (după Kant și Schopenhauer), întrucât aceasta îi servea la conceperea legilor naturale ca o redescoperire a numărului, și a timpului și a spațiului, pe care noi înșine le-am introdus în lucruri; cu pasajul din *Filosofia în epoca tragică a Grecilor*, Nietzsche – în ciuda oricărei «aparențe» – aduce un citat din African *Spir*, după care șirul are o realitate obiectivă, și în care teza kantiană despre subiectivitatea timpului urmează să fie contestată. Toate acestea par să exprime o fluctuație și o incertitudine teoretică (care sub alte nivele va continua încă în ceea ce urmează), unită cu sofistica și adaptarea literară a unor teze filosofice, după cum o necesita argumentarea.

Despre utilitatea și daunele istoriei pentru viață

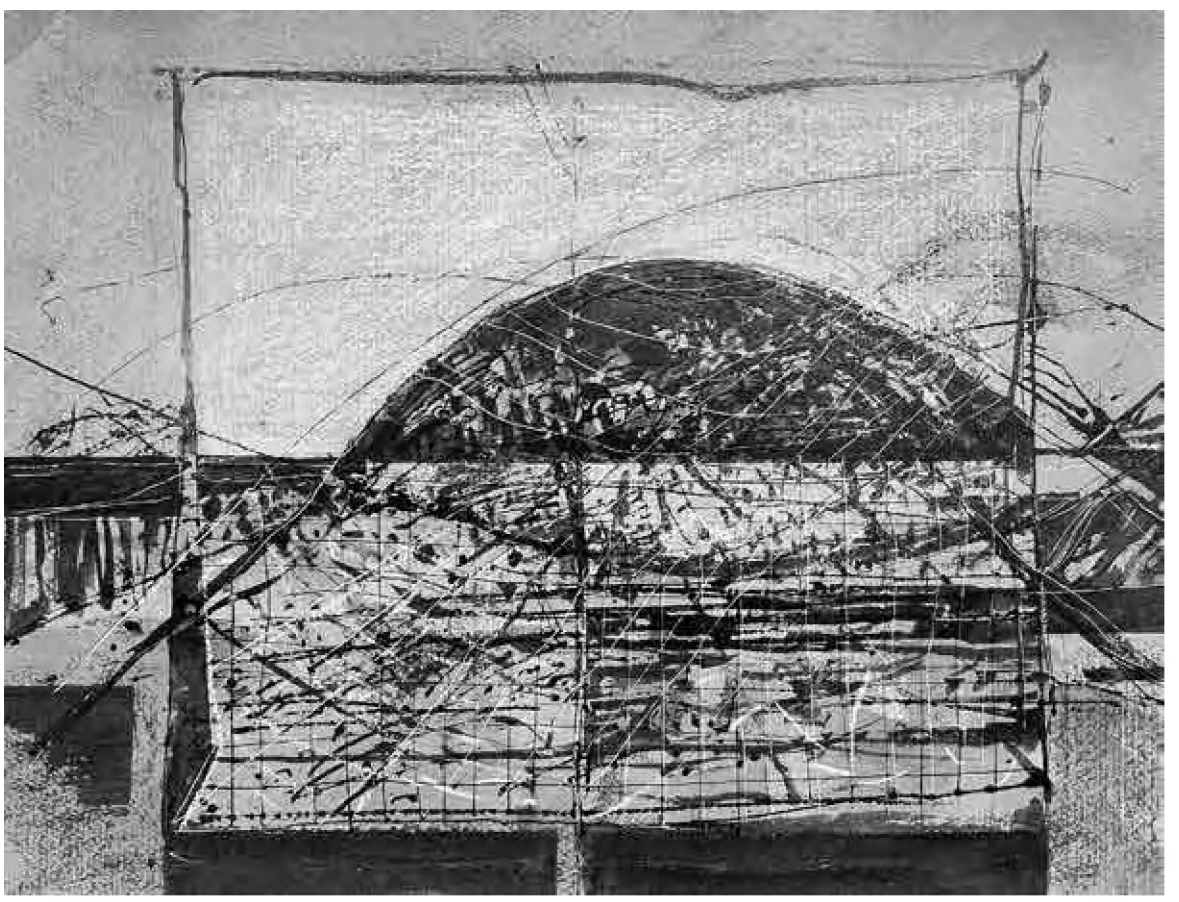
Prestație a antiistoricismului, această «*Considerație*» merită, dacă nu altceva, să nu fie supusă unei critici istorice. A cerceta de ce Nietzsche, în dezvoltarea persoanei sale sau în istoria timpului său, a ajuns tocmai la o astfel de scriere, de ce condiționări și de ce proiecte a ținut seama, ar fi o aroganță a metodei. Nietzsche prezintă fundamentele intuitive ale tezei sale antiistorice mai înainte de a trata această chestiune în mod istoric, respingând intuiția. Dacă istoria este o decadență a vieții, o nenorocire, dacă excesul ei conduce la dezechilibru biologic – Nietzsche nu o demonstrează, ci aduce doar exemple în favoarea unei atari teze – atunci orice istoricizare a acestei poziții nu face decât să o confirme.

Mai degrabă gândirea ca atare este cea care merită să fie discutată, și simplicitatea discursului invită la comprehensiune. Animalele și omul, fericirea sau nefericirea, viața și istoria: este puternică aici sugestia acestor apropieri. Dar dacă amintirea este sursa nefericirii, destinul omului este atunci mai tragic decât apare în succesiunea acestei tratări. Și robustul leopardian, care se afla la început, o sugerează în mod enigmatic. Într-adevăr puterea amintirii este înșelătoare pentru viața umană, și se poate spune că este chiar întâmplătoare sau în orice caz ceva a cărui existență (o altă reprezentare) precede pe cea a reprezentării. Desigur, în mod neobservat, aici Nietzsche atenuează puterea de acțiune a gândirii sale. Dacă omul este animal istoric, atunci întreaga sa existență va trebui să fie marcată de acest destin: Nietzsche, dimpotrivă, restrânge perspectiva, și sumbra sentință pare să lovească numai excesul de istorie, ceea ce el numea maladia istorică. Într-o astfel de lume judecata pesimistă este circumscrisă «în mod istoric», e întoarcere la prezentul nostru.

Nici ceea ce se relevă ca dezamăgitor nu-i chiar atribuirea unei realități de al doilea grad la orice rememorare, ci limitarea pe care Nietzsche o conferă acestui concept. Într-adevăr, absența vieții și a nemijlocirii ei, de care poate fi acuzată orice activitate rememoratoare și, în sens mai restrâns, orice istorie ca cercetare, amintire este ceva ce ar trebui să fie reproșat la fel oricărei istorii ca eveniment, ca obiect. Cu alte cuvinte, nu numai memoria, cercetarea trecutului este cea care face nefericiți, ci trecutul însuși rezultă ca nefericire obiectivă, întrucât realitatea trecutului ca atare nu e altceva decât amintire. Dar oamenii și acțiunile lor, nu rămân retrași în istorie, ci dimpotrivă, trăiesc și se dezvoltă; tot ceea ce nu e doar cunoștință, afirmă Nietzsche, este viață. «Pentru orice acționare se cere uitare», dar cunoașterea trebuie să fie dominată de viață. Aici Nietzsche, dă la o parte chiar ceea ce decurge din gândirea sa, se salvează de pesimismul memoriei omnipotente.

Cu toate acestea, soluția lui Nietzsche nu convinge; aceasta întrucât acțiunea de care el vorbește este chiar obiectul istoriei, este o clipă înainte de a deveni istorie, prinsă într-o uitare ce nu există, un obiect care, încă înainte de a reda trecutul, este deja trecut. «Cel care acționează este totdeauna fără conștiință»: lui Nietzsche nu-i folosește apelul la ajutorul lui Goethe, căci această afirmație nu este adevărată. Orice conștiință e bazată pe amintire, s-a spus, dar acțiunile oamenilor, îndeosebi cele care se unesc pe scena istoriei, și se dezvoltă în timp, ar trebui oare să fie private de conștiință? Există vreo acțiune fără sfârșit, o mișcare, un obiect care să se reîntoarcă? Și ce sunt altceva scopurile, mișcările, obiectele decât reprezentări ale unui anumit trecut, care, deja constituit, nu se mai mișcă, dacă nu componentele în care se dizolvă orice acțiune, elemente din care fiecare este un fragment al trecutului? Chiar și hrănirea și căutarea unei cirezi, se poate spune, lipsită de conștiință, ca și memoria de altfel, este puternică, constitutivă încă la animale. Dar atunci unul dintre termenii opoziției, pe care Nietzsche îl numește viață, uitarea, fericirea nu există, sau dacă există, nu se poate denumi decât cecitate a acțiunii. Viața este mai degrabă, ceva doar prin împletirea cu amintiri și obiecte, acțiuni și cunoașteri, și dacă se vrea a contrapune viața memoriei, nefericirii, istoriei, e nevoie să se caute în altă parte un fundament. Nietzsche, totuși, are dreptate nu numai prin orientare, ci și atunci când zice: «Cel care nu se fixează pe pragul clipei, uitând întreg trecutul... acela nu mai știe ce este fericirea». Numai acela care este lipsit de expresia filosofică a acestei intuiții, s-a pierdut astfel în ambiguitatea de a contrapune acțiunea, fie chiar imediată, ca superioară cunoașterii.

Pe de altă parte, nu este vorba numai de inadecvarea expresivă: la bază s-ar putea descoperi și un dezechilibru al evaluării, o ambivalență radicală. Cel care a recunoscut în impasul istoric o aberație, un izvor de nefericire, și în amintire o îndepărtare de viață, cum mai poate să susțină că avem nevoie de istorie pentru viață, pentru acțiune, ca și cum ar trebui să folosim trecutul drept scop al vieții? Aceasta ar fi



Constantin Tofan

Grafii în peisaj, tehnică mixtă, 31 x 41 cm

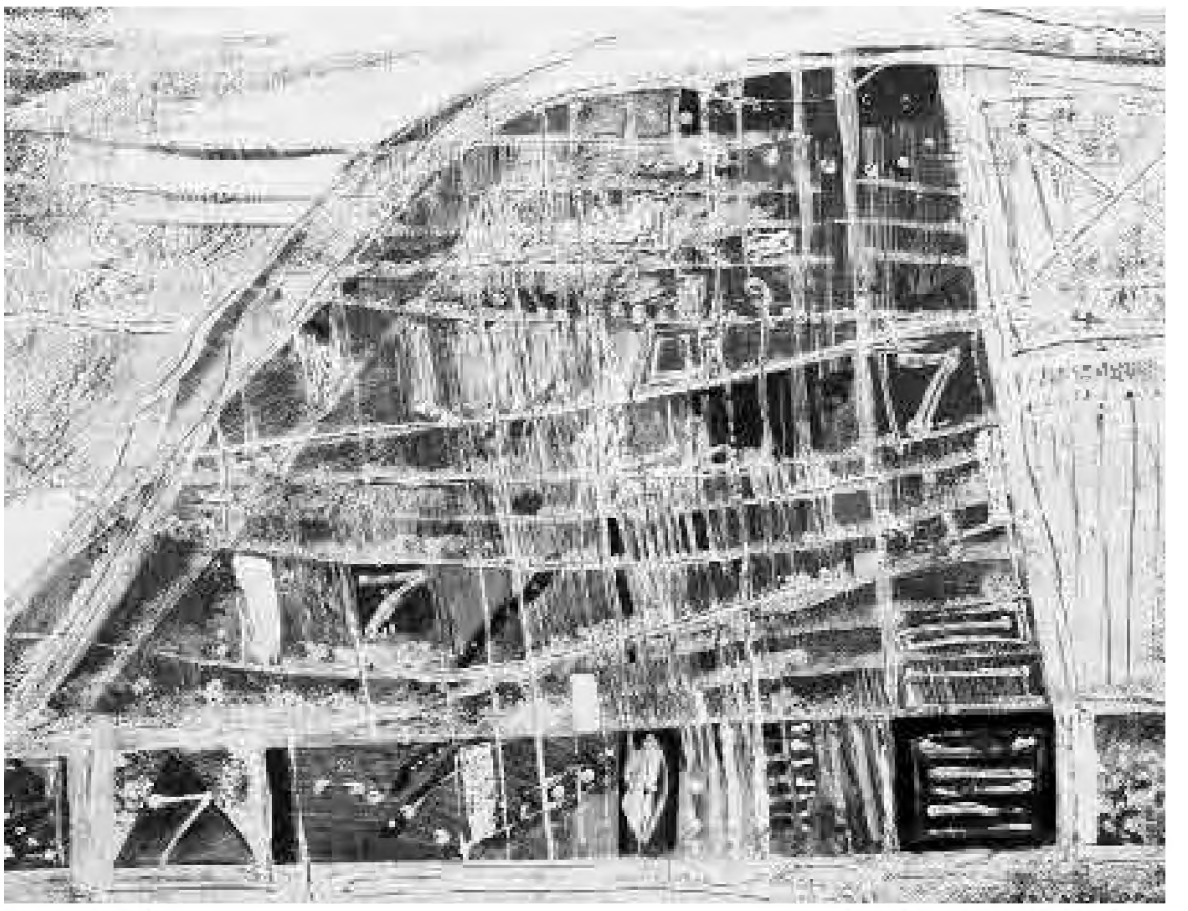
utilitatea istoriei. Dar ceea ce s-a îndepărtat de viață, cum ar mai putea să conducă la viață? Pe baza acestei constrângeri și intervine o angoasă în tentativa de a evada din viziunea disperată a lui Schopenhauer, prin intermediul armelor oferite de Schopenhauer însuși. Într-adevăr, acea identificare între viață și acțiune are o astfel de matrice: și atunci acțiunea nu numai că este lipsită de conștiință, dar, pe lângă aceasta, și asupra acestei chestiuni insistă Nietzsche, este nejustă. De ce această coloratură negativă este intelectualistă? Istoriei îi aparțin justiția și injustiția, dar vieții, dacă este nemijlocită, nu-i aparține niciun fel de predicat.

Nietzsche încearcă totodată atracție și repulsie față de «acea cecitate și injustiție în sufletul celui care acționează". Repulsia este a omului pe care îl numește supraistoric (Schopenhauer), a aceluia pentru care «trecutul și prezentul sunt unul și același lucru», și care condamnă împreună istoria și viața, în numele înțelepciunii. Dar atracția este mai puternică decât repulsia: după ce a contrapus istoria și viața, acum Nietzsche le reunește contrapunându-le înțelepciunii; și pentru că viața contează mai mult decât înțelepciunea este nevoie de a o alege pe prima, și deci și istoria, care conduce la viață: istoria era condamnată de viață, iar aceasta, întrucât e nejustă, de înțelepciune: dar acum aceste judecăți urmează să fie renegate, în virtutea identificării schopenhaueriene între viață și oarba acționare, și așa e dată la o parte gândirea cea mai originală a lui Nietzsche, pe baza amintirii ca decadentă a vieții. «Fie tocmai evaluarea noastră a sferei istorice numai o prejudecată accidentală ... cu condiția totuși să învățăm mai bine... a cultiva istoria ca scop al *vieții*!»

Ca urmare, nivelul acestei «*Considerațiuni*» merge în mod progresiv în declin: de la începutul leopardian se ajunge la un final hartmanian, și la inversarea formulei, de la modest, simplu și profund cum era din principiu, se ridică, chiar dacă nu strident, la accentul de inventivitate. În travaliul realizării, în timp ce înainta tipărirea cărții, Nietzsche era neliniștit și deprimat. Scriindu-i lui Rhode, îi încredința indispoziția sa, insatisfacția în ce privește această scriere. Mai târziu, când au primit cartea, întâmpinarea din partea lui Richard Wagner și a lui Jakob Burckhardt, care nu au considerat-o cu ochi filosofic, a fost destul de slabă.

Despre viitorul școlilor noastre

La începutul anului 1872, pe când se pregătea să țină aceste conferințe *Asupra viitorului școlilor noastre*, din însărcinarea «Societății Academica», Nietzsche împlinise douăzeci și șapte de ani; și chiar în primele zile de ianuarie a distribuit prietenilor săi primele exemplare, abia tipărite ale *Nașterii tragediei*. El era conștient de faptul de a fi lăsat în urma sa o operă decisivă, de a fi mers dincolo de propriile aparențe, și, mai ales, deja a lansat o provocare nu numai lumii erudite, care e și lumea sa, ci valorilor, judecăților dominante, cu atitudinea unuia care se prezintă pe scenă ca filosof, fără a se sinchisi de etichetă. Aceasta l-a făcut să se simtă bătrân, golit, istovit. Cincisprezece ani mai târziu, reamintindu-și această experiență, spunea: «Ce lucruri trebuia să fi văzut, pentru a putea scrie la douăzeci și șase de ani *Nașterea tragediei*». Îi părea că a trecut o eternitate, de la anii în care era încă student: pentru un moment Nietzsche lasă să se odihnească voința sa, privește în jur cu nostalgie, se dă îndărăt. Întrevede încă o licărire a tinereții – în fond au trecut puțini ani de atunci – și speră încă să recupereze ceva din acel timp. În astfel de stare a sufletului iau naștere



Constantin Tofan — *Deal II*, tehnică mixtă, 34 x 45 cm

aceste conferințe, la care are un ascultător de excepție, Jakob Burckhardt, și nu pierde *patosul* de mai înainte: «Trebuia să-l simțim! Într-un anumit sens, starea de fapt entuziasma cumva: numai că apoi se instalează din nou o profundă tristețe...».

Aceasta și este ocazia în care Burkhardt i-a fost cel mai aproape, l-a înțeles cel mai bine (Nietzsche a simțit fascinația lui Burckhardt încă mulți ani după aceea). În cursurile universitare, care vor începe imediat după aceasta, asupra civilizației grecești, planul lui Nietzsche se arată tot mai incisiv – o coloratură a fondului – alta decât putea să reiasă din banala recunoaștere a *Nașterii tragediei*, pe care Burckhardt o menționează în lecțiile sale. Din partea sa, și Nietzsche suferă influența lui Burckhardt: aceasta se exprimă în modul mai clar și relevant caracteristic acestor conferințe *Asupra viitorului școlilor noastre*. În lecțiile din anii precedenți, care vor deveni apoi faimoase sub titlul *Considerații asupra istoriei lumii*, Burckhardt atenuase pentru un anumit timp atitudinea sa obișnuită de precauție și de rezervă, pentru a se deschide în mod filosofic în tentativa unei teoretizări asupra devenirii istorice.

Nietzsche receptează cu entuziasm acest îndemn și speră să ferească tratarea istorică de cădere într-o impresie comună. Conferințele erau adresate lui Burckhardt, care de fapt le și asculta: tema centrală este contrapunerea burckhartdtiană între cultură și stat, radicala inamiciție care există între aceste două puteri. O astfel de perspectivă teoretică o transpune Nietzsche asupra prezentului, făcând să se vadă cum în această luptă astăzi cultura are o poziție subordonată față de stat: așa cum este rânduită instrucțiunea pe de o parte, și slăbirea și specializarea ei pe de alta, se ajunge totalmente la o totală subordonare a culturii față de stat. Nietzsche părea a-și pune speranța de a putea să inverseze această tendință. Firește, se gândea la grupări de rezistență, la o unire de indivizi în numele inactualității, la restaurarea unui clasicism neuniversitar. Acesta și putea să fi semnalul adresat lui Burckhardt, ca un apel la acțiune.

Din punct de vedere teoretic însă, aceste conferințe, cu toată medierea prin Burckhardt, sunt mai mult mărturia moștenirii ortodoxe schopenhaueriene, pe care Nietzsche părea că o abandonase. Aceasta este de altfel rațiunea momentanei benevolențe în confruntările sale de partea lui Burckhardt, dar ca discipol fidel al lui Schopenhauer. În mod cert, în *Nașterea tragediei*, și, în parte, în «Inactuale», Nietzsche se arăta în mod egal atras și subjugat de Schopenhauer: aceasta nu-l împiedică, totuși, de a contamina cadrul schopenhauerian al *Nașterii tragediei* cu amestecuri de atâtea elemente wagneriene, precum acelea de a circumscrie și devia antiistoricismul din cea de a doua «Inactuală», aceea despre istorie, sau de a transforma elementul specific, doctrinar și personal, în idealul generic al filosofului, cum procedează în *Schopenhauer ca educator*. În aceste conferințe, dimpotrivă, Nietzsche se arată în mod straniu supus maestrului: nu numai cele ce sunt discuții teoretice, și chiar morale, e adevărat, ci toate referirile la o viziune de bază a lumii sunt univoce și ortodoxe. Evident, pentru a dezbate problemele educației și ale culturii, Nietzsche se servește numai de o ficțiune literară, în care personajul dominant, un bătrân și venerabil filosof, afirmă exact teza unei autentice culturi clasice, aristocrată, antimodernă, antiistorică, antiacademică. Și totuși, prin acest filosof transpare clar imaginea lui Schopenhauer; și nu e ascunsă nici admirația pentru gândurile acestui personagiu principal din partea celui care ține conferințele.

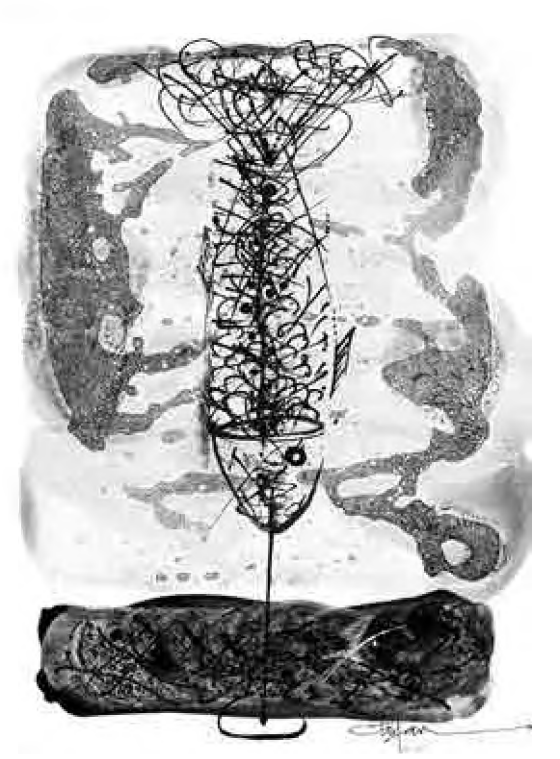
Două sunt punctele cele mai de seamă ale acestei ortodoxii a lui Nietzsche. Înainte de toate *adeziunea* la metafizica artei schopenhaueriene, cu care se conexează, ca o exaltare a geniului, *receptarea* care, cu rigiditate de-a dreptul excesivă, și înțelesuri și detalii, se precizează ca inventivitate a spiritului împotriva degenerării limbii germane; și, în al doilea rând, un antiistoricism declarat de Nietzsche cu o atitudine categorică, și însoțită de o anumită amprentă de poziție anti-hegeliană. În ce privește cultura și problemele ei, tânărul se afla într-o «stare naturală de extremă nemulțumire». Dar «toți acești urmași ai 'epocii actuale' ... se străduiesc hotărât pentru a reprima și a paraliza acest stadiu natural, pentru a-l devia și a-l sufoca: și mijlocul cel mai plăcut constă în a paraliza prin intermediul numitei «culturi istorice», acel impuls filosofic conform naturii. Un sistem care, nu de puțin timp, se bucură de o scandaloasă

celebritate mondială a descoperit formula acestei autodistrugeri a filosofiei....». Și încă altceva: «și azi acei filosofi ciudați ai universității par a colabora în vederea consolidării încrederii tânărului student în această cultură istorică. Astfel, în locul unei profunde interpretări a problemelor mereu aceleași a intervenit, lent o evaluare istorică, ba chiar de-a dreptul o cercetare filosofică...».

În acest moment Nietzsche aparținea de fapt lumii universitare, și gândea poate că o luptă hotărâtă împotriva culturii universitare s-ar putea duce numai în interiorul acesteia. Totuși, el ține seamă de dificultatea de a putea să preopună, într-o lume culturală, propria poziție, atunci când atacă cultura universitară vorbind din interiorul universității. Dacă se acceptă acest limbaj, cum se mai poate evita pedanteria tocmai atunci când discuția se îndreaptă împotriva pedanteriei? Nu e ușor a contrapune o cultură clasică veritabilă la o cultură falsă clasică, atunci când se acceptă aceleași presupoziții formale de comunicare. În *Nașterea tragediei*, el îndrăznise să prezinte o teorie a originei tragediei grecești în forma unui studiu literar. Cu o breșe formală analogă încearcă, în aceste conferințe – care aparțin la sfera cea mai ortodoxă și mai nemaleabilă a comunicării academice – să răscolească fantezia și memoria ascultătorului, să-l oblige să considere problemele culturii ca experiențe intime, personale, cărora toți cei care aparțin lumii universitare trebuie să le fi simțit, cel puțin pentru un moment, vibrațiile.

Cadrul acestei evocări este oferit de o împletire de elemente autobiografice. Doi studenți, într-o excursie la Rolandseck de-a lungul malurilor Rhinului au întâlnit, în pădurea care se întindea de-a lungul fluviului, un bătrân filosof, însoțit de un discipol, și au ascultat discursurile lor despre problemele școlii germane. Nietzsche brodează aici pe amintiri din tinerețe: în anul 1860, în timpul unei plimbări într-o pădure din Harz, decisese, împreună cu Wilhelm Pinder și Gustav Krug, doi prieteni de la Naumburg, să întemeieze o asociești de cultură, cu numele «Germania», în care toți trei își propuseseră să-și confrunte dizertațiile lor de adolescenți, tentativele lor literare și muzicale. Pe această amintire se instituie cadrul conferințelor, dar și pe alte reminiscențe din perioada de la Bonn, 1864 – 1865, când prietenul care-l însoțea pe Nietzsche în pădurea de pe Rhin, în timpul primului său an universitar, era Paul Deussen. În fine, imaginea filosofului morocănos, mânios, autoritar, transcripția literară a lui Schopenhauer, cum s-ar spune, se fixează în fantezia lui Nietzsche din anul următăr, 1865-1866, când, transferându-se la Universitatea din Leipzig, citește pentru prima oară din opera acelui filosof, dar nu capătă o impresie așa de intensă, încât să-l transfigureze, ca persoană vie, în mod indirect obsesivă.

Acea tristețe pe care Burckhardt a simțit-o din cuvintele lui Nietzsche se explică prin faptul că tocmai în acel moment, în întoarcerea sa către anii primei tinereți, i-au venit în minte imaginile Rhinului și ale Bonnului, legate cu perioada celei mai dureroase melancolii a sa. Atunci a constatat îndeaproape starea lumii academice și studențești, pe care a simțit-o pentru prima dată ca «inactuală», departe de aspirațiile și de crezurile prezentului, atunci a descoperit că preferința sa pentru antichitate semnifica tocmai aceasta. În ultima conferință, el descrie tulburarea, disperarea tânărului care se descoperă ca un străin în lumea modernă, și se simte fără acoperire în mijlocul monștrilor care-l înconjoară. Un oarecare ar putea să se salveze, dar cel care simte acest moment este sortit unei vieți chinuitoare și lipsită de măreție. «Niciunul dintre tinerii cei mai dotați nu a rămas străin de acea nevoie continuă, istovitoare, confuză și epuizantă a culturii: într-un timp în care există o unică persoană liberă, într-o realitate de funcționari și de servitori, acea persoană plătește măreața iluzie a libertății cu chinuri și îndoieli care se reînnoiesc continuu. Situația lui este înspăimântătoare și lipsită de stabilitate: el oscilează între o activitate frenetică și o relaxare melancolică. În acest din urmă caz el este obosit, leneș, timorat în muncă, înspăimântat de tot ceea ce e măreț, plin de aversiune față de aceasta ... Încearcă totuși să se consoleze cu o activitate neîncetată și grăbită, pentru a se ascunde astfel de el însuși. În acest mod, perplexitatea și lipsa de un ghid către cultură îl împinge de la o formă de existență la alta...». Naturile mai puțin dotate își găsesc totuși



Constantin Tofan *Așteptându-te*
tehnică mixtă pe hârtie, 25 x 17 cm

rostul: «bunăstarea lor nu constituie, totuși, o veritabilă compensare, față de durerea unui tânăr singuratec, care are nevoie să fie orientat spre cultură, care are nevoie de un ghid și care, în cele din urmă, cade în descurajare și începe să se disprețuiască pe sine însuși». Acesta este destinul tinerilor mai mult sau mai puțin dotați, și la care a condus falsul clasicism al universității: «Ai noștri universitari independenți» trăiesc fără filosofie și fără arte: cum ar mai putea astfel să simtă nevoia de a se ocupa de Greci și de romani, dat fiind faptul că aproape niciunul nu are motiv de a simula o propensiune către acestea....?» Și dacă «s-au eliminat Grecii cu filosofia și arta lor, atunci pe ce cale s-ar mai vrea încă ridicarea la cultură?» (*Va urma*)

(Traducere de **Alexandru Boboc**)

■

Concursul Național de Literatură „Ioan Slavici”

- textele pot fi trimise până în 10 noiembrie 2018 -

Revista de cultură „Tribuna”, în colaborare cu Consiliul Județean Cluj, organizează a șasea ediție a Concursului Național de Literatură „Ioan Slavici”. Concursul conține două secțiuni: roman și proză scurtă.

Pot participa autori de toate vârstele, cu sau fără volume personale publicate, cu condiția ca textele trimise pentru concurs să fie inedite. Pentru roman, se va trimite un fragment de maximum 20 de pagini; pentru proza scurtă, numărul textelor rămâne la latitudinea autorului, cu condiția ca acestea să nu însumeze mai mult de 20 de pagini.

Juriul va fi format din redactori ai revistei „Tribuna” – critici literari, eseiști și prozatori.

Premiile constau în publicarea textelor în revista „Tribuna”.

Festivitatea de premiere și manifestările adiacente concursului se vor desfășura la Cluj-Napoca, în cadrul Zilelor „Ioan Slavici”, între 14-16 decembrie 2018, la care premianții concursului vor fi invitați.

Materialele vor fi expediate prin email, ca documente atașate, pe adresa redactiatribuna@gmail.com cu mențiunea expresă „Pentru Concursul Slavici”!

Nu se acceptă mesaje neconforme cerințelor, scanări după manuscrise sau texte inserate în corpul mesajului trimis. Autorii sunt rugați să precizeze secțiunea la care se înscriu – roman sau proză scurtă.

Lucrările pot fi trimise până la data de 10 noiembrie 2018. Informații suplimentare la Redacția Tribuna, tel. 0264-591498.

Fizica cuantică din perspectiva filosofiei platoniciene și atomiste (I)

Reflecții asupra simetriei și ruperii de simetrie

Bogdan Apostolescu

Principiul imuabilității parmenidian invocat în fizica cuantică

"Spre deosebire de adeziunea lui Parmenide la principiul imuabilității, presupunerea apriorică favorizând principiile de simetrie a apărut după mulți ani de experiență în căutarea principiilor fizice care descriu lumea reală, iar simetriile încălcate și cele neîncălcate sunt validate de experimente care confirmă consecințele lor". (Weinberg)

Parmenide prin ochii fizicianului Steven Weinberg

Parmenide din Elea a valorizat în cel mai înalt grad principiul imuabilității, principiu care explică, din perspectiva filosofului eleat esența lumii. La el principiul este unul ontologic, este chiar Ființa care *este ceea ce este*. Această abordare asupra unui principiu identitar este căutat și de fizicieni, dar nu în plan ontologic, ei dorindu-și o teorie simplă și rotundă, adică completă, care să explice lumea.

Iată un extras din poemul *„Despre Natură"* al lui Parmenide, unde eleatul subliniază perfecțiunea Ființei, simetria Ei, și evidențiază principiul mai sus menționat: "și cum există o limită ultimă, este întreg pe orice parte, ca o minge bine rotunjită, astfel la distanță egală față de centru, întrucât nu poate fi în nici un caz o distanță mai mare sau mai mică într-o direcție sau alta, pentru că nici nu este acolo ceea ce nu este, fapt ce ar putea opri să fie asemenea sieși, nici nu este posibil ca ceea ce există să fie aici mai mult, dincolo mai puțin decât ceea ce este, fiindcă este peste tot neatinsă; și fiind egală cu sine însăși pe toate părțile, ea ajunge la limitele sale uniform"[1].

Acest principiu al identității este un scop al fizicii cuantice, repet, nu în plan ontologic. Raportarea la filosoful eleat nu este întâmplătoare, însuși fizicianul Steven Weinberg îl invocă pe Parmenide în cartea sa *"Lumea explicată. Descoperirea științei moderne"*. Iată ce spune Weinberg: "Vorbind despre prejudecățile filosofilor presocratici nu vreau să spun că raționamentul aprioric nu-și are locul în știință. Astăzi, de exemplu, ne așteptăm să găsim că legile cele mai profunde ale fizicii satisfac principii de simetrie care ne spun că legile nu se schimbă atunci când ne schimbăm perspectiva în anumite moduri bine precizate. La fel ca principiul imuabilității a lui Parmenide, unele principii de simetrie nu sunt imediat vizibile în fenomenele fizice- spunem că sunt încălcate spontan. Cu alte cuvinte, ecuațiile teoriilor noastre prezintă anumite elemente de simplitate, de pildă tratarea nediferențiată a unor specii de particule, dar aceste elemente de simplitate nu sunt împărtășite și de soluțiile ecuațiilor, care guvernează fenomenele propriu-zise. Totuși, spre deosebire de adeziunea lui Parmenide la principiul imuabilității, presupunerea apriorică favorizând principiile de simetrie a apărut după mulți ani de experiență în căutarea principiilor fizice care descriu lumea reală, iar simetriile încălcate și cele neîncălcate sunt validate de experimente care confirmă consecințele lor"[2].

După cum se poate observa, Weinberg nu ignoră intuiția ideii de imuabilitate, ci atrage atenția că s-a vrut explicarea lumii, a fundamentelor ei, însă „nici unul dintre primi fiosofi greci, de la Thales la Platon, fie ei din Milet din Abdera, din Eleea sau din Atena, nu și-au asumat sarcina de a explica în amănunt cum dau socoteală, despre aspectul lucrurilor, teoriile lor privind realitatea ultimă"[3].

Odată cu aceste cuvinte ale lui Weinberg expun un drum al cercetătorilor din lumea fizicii cuantice, scopul cercetărilor fiind acela de a întrezări o teorie ultimă a Universului, așa cum și-a dorit și Platon.

Unificarea forțelor fundamentale și theory of everything

Fizica cunoaște astăzi patru forțe fundamentale, iar acestea sunt împărțite în patru clase: "Gravitația- este cea mai slabă din cele patru, dar este o forță cu rază lungă și acționează asupra oricărui lucru din univers ca o atracție. Aceasta înseamnă că, pentru corpurile mari, forțele gravitaționale se însumează și pot domina toate celelalte forțe. Electromagnetismul- este de asemenea o forță de rază lungă, dar mult mai puternică decât gravitația, și actionează doar asupra particulelor având sarcină electrică; sarcinile de același semn se resping, iar sarcinile de semn opus se atrag. Aceasta înseamnă că forțele electrice între corpurile mari se anulează reciproc, dar la scara atomilor și moleculelor ele sunt dominante. Forțele electromagnetice sunt răspunzătoare pentru toată chimia și biologia. Forța nucleară slabă- explică radioactivitatea și joacă un rol esențial în formarea elementelor în stele și în universul timpuriu. Nu intrăm în contact cu această forță în viața cotidiană. Forța nucleară tare- această forță menține laolaltă protonii și neutronii în interiorul nucleului atomic. Ea menține de asemenea laolaltă protonii și neutronii înșiși, lucru necesar pentru că ei sunt alcătuiți din particule încă și mai mici, cuarcii (...). Forța tare este sursa de energie a Soarelui și a centralelor nucleare, dar, la fel ca în cazul forței slabe, nu intrăm direct în contact cu ea în viața cotidiană"[4].

Fac precizarea că cercetării mele i-a fost adus un aport important și de tânărul fizician, Adrian Buzatu[5], unul dintre românii de succes care sunt implicați la nivel mondial în cercetarea și dezvoltarea fizicii cuantice. Dialogul pe care l-am avut avut cu el s-a axat, printre altele, și pe această filosofie a simetriei. Iată ce mi-a transmis în comunicările personale avute cu el, în acest context al studiului referitor la unificarea forțelor fundamentale prezentate mai sus: "Filosofia simetriei oferă motivare în acest parcurs științitic deloc facil. De ce? Forțele electrice și magnetice au fost unificate în 1865 de teoreticianul James Clerk Maxwell. De asemenea, a fost unificată forța electromagnetică cu forța slabă (Steven Weinberg, Sheldon Lee Glashow și Abdus Salam au fost laureați ai Premiului Nobel pentru Fizică, în 1979, pentru studiile făcute și contribuțiile aduse în domeniul teoriei unificate a interacțiunilor slabă și electromagnetică). Așadar, avem o istorie a unificării de fenomene disparate în modele matematice care le explică simultan, ceea ce ne face să credem că vom putea unifica mai departe forțe care acum par diferite și de necombinat. Și ca un element de culoare, forța nucleară slabă este ceea ce căutau alchimiștii, căci ea permite unui element chimic să se schimbe în alt element chimic, prin transmformarea unei particule elementare în altă particulă elementară prin intermediului bosonului W[6], acesta fiind deci faimoasa piatră filosofală".

În prezent s-a reușit contopirea forței electromagnetice cu forța nucleară slabă, ea primind denumirea de forța electroslabă și are ca miză, după ce va fi unificată cu forța tare, ajungerea la o teorie marii unificări, Grand Unified Theory (GUT). (vezi Fig 1)

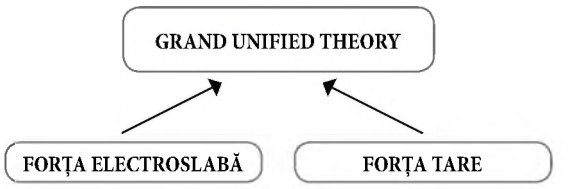


Fig.1

Însă fizicienii depun eforturi susținute pentru a se apropia de o teorie generală asupra explicării lumii (Theory of Everything). Cu alte cuvinte, în acest moment al nivelului cercetării științifice se dorește o unificare a forței electroslabe cu forța tare și, ulterior, cu forța gravitațională, astfel încât să se ajungă la o teorie perfectă, completă și egală cu ea însăși (simetrică cu ea însăși, indiferent cum am privi-o), precum principiul imuabilității. (vezi Fig. 2)

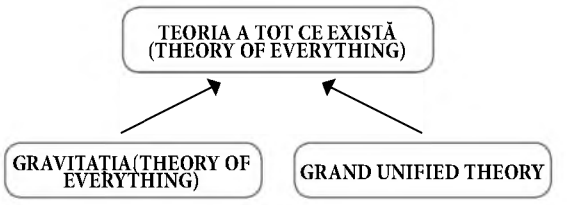


Fig. 2

Acest deziderat privitor la o teorie a tot ceea ce există scoate în evidență, potrivit lui Weinberg, faptul că materia trece într-un plan secund, principiile de simetrie având rolul principal. "Din fuziunea relativității cu mecanica cuantică s-a dezvoltat o nouă perspectivă asupra lumii, în care materia și-a pierdut rolul central. Acest rol a fost prelut de principii de simetrie, unele dintre ele fiind ascunse vederii noastre în stadiul actual al Universului" [7].

Graficele de mai sus nu sunt întâmplatoare, iată cum aprecia fizicianul Steven Weinberg, în cartea sa- *Visul unei teorii finale*-, drumul spre Marea Unificare. "Căutăm adevărurile universale ale naturii, iar odată descoperite, încercă să le explicăm arătând cum pot fi deduse din adevăruri și mai profunde. Să ne închipuim că spațiul principiilor științifice e plin de săgeți îndreptate de la un principiu la cele care îl explică. Aceste săgeți nu rătăcesc la întâmplare. Dimpotrivă, sunt toate legate și, dacă le parcurgem în sens invers, par să aibă un punct de pornire comun. Acest punct de pornire, sursa tuturor explicațiilor, este ceea ce înțeleg eu prin teorie finală"[8], explică Weinberg.

Cercetările și rezultatele de până acum din cadrul fizicii cuantice ne arată că reducționismul face parte din realitatea fundamentală a lumii, adversarilor viziunii reducționiste, Weinberg transmițându-le: "Perspectiva reducționistă asupra lumii este rece și impersonală. Ea trebuie acceptată ca atare, nu pentru că ne place, ci pentru că așa e lumea"[9].

Așadar, *Theory of Everything* nu este doar un vis

al filosofilor, ci și al fizicienilor. Dacă marii filosofi ai antichității au "văzut" în forme diferite principiul lumii, fizicienii caută principiul identității la scară universală încercând să unească forțele primare ale Universului, într-una singură și imuabilă. Demersul este însă imposibil de îndeplinit de nici un accelerator de particule pentru că acesta ar trebui să ajungă la energia Planck, energia de la începutul Universului, atunci când simetria era identică cu sine, și nu ascunsă (ruptă) acum în forțele Naturii. Fizicienii apreciază că "toate forțele din natură sunt unificate la o energie de ordinul energiei Planck, de un milion de miliarde de ori mai mare decât cea mai mare energie atinsă în aceleratoarele de azi"[10]. Iar pentru că Modelul Standard lasă, de nevoie, deoparte gravitația, se consideră la nivel științific că „el reprezintă doar o aproximație la energii joase a unei teorii unificate cu adevărat fundamentale și că el încetează să mai fie valabil la energii cum este energia Planck"[11].

În acest context, Weinberg afirmă că, potrivit „cu cea mai simplă versiune a teoriei cosmologice general acceptate a Big Bangului, a existat un moment în urmă cu zece-douăzeci de miliarde de ani când temperatura Universului era infinită. La aproximativ o zecime de miliardime de secundă după acest moment de început, temperatura Universului scăzuse la câteva milioane de miliarde de grade, iar în acest moment simetria dintre forțele slabe și electromagnetice a fost ruptă (...). Povestea ruperii spontane a simetriei nu se încheie însă aici. Ideea ruperii spontane a simetriei a jucat de asemenea un rol în eforturile noastre de a aduce o a treia forță a Modelului Standard, forța nucleară tare, în același cadru unificat alături de forțele slabă și electromagnetică"[12].

Mai mult, "conform relativității generale, gravitația este produsă de energie, la fel cum e produsă de masă și acționează asupra energiei, la fel cum acționează asupra masei. (...) La energii suficient de mari forțele gravitaționale dintre două particule elementare tipice devin la fel de intense ca orice altă forță dintre ele. Energia la care se întâmplă acest lucru e de aproximativ o mie de milioane de miliarde de miliarde de volți. Aceasta poartă numele de energia Planck"[13].

Această energie Planck, dacă va fi atinsă vreodată de omenire, ne poate duce către *pattern*. În volumul său "Arhitectura Existenței", filosoful român Ilie Pârvu, scoate în evidență, în urma cercetării unor studii ale lui D. Bohm, E. Lazlo și R. Thom, ceea ce ar putea însemna această unitate: "în evoluția și auto-organizarea lumii se manifestă o invarianță ce se conservă. <Unul> fundamental subiacent multipicității lumii experienței este invarianța patternului evoluției"[14]. Potrivit lui Ilie Pârvu, Thom aprecia că unitatea existenței "este un <program imens>, în cadrul căruia numai acea perspectivă poate fi considerată că ar avea o mai mare reușită care ar încerca să pătrundă, în același timp la <la sursa comună> a organizării lumii"[15].

Radiația de fond, argument pentru Big Bang

Big Bangul amintit mai sus este mai mult decât o ipoteză pentru fizicieni. Dovada existenței lui, adică a unui moment zero, este radiația cosmică de fond: "Cercetând Universul cu cele mai puternice telescoape, astronomii pot vedea lumina care a fost emisă de galaxii și cuasari la doar câteva miliarde de ani după Big Bang. Aceasta le permite să verifice expansiunea Universului prezisă de teoria Big Bangului până în fazele de început ale Universului, iar potrivirea pare perfectă. Pentru a testa teoria pentru perioade mai timpurii, fizicienii și astronomii trebuie să folosească metode indirecte. Una dintre cele mai sofisticate abordări implică radiația cosmică de fond (…) Fizicienii și astronomii au confirmat cu precizie faptul că universal este umplut cu microunde (dacă ochii noștri ar fi sensibili la microunde, am observa o radiație difuză în jurul nostru) corespunzând unor temperature de aproximativ 2,7 grade peste zero absolut, exact așa cum prevăzuse teoria Big Bangului. Mai concret, în fiecare metru cub de Univers, inclusiv cel pe care-l ocupăm fiecare dintre noi în acest moment, există aproximativ 400 de milioane de fotoni care alcătuiesc întinsul ocean cosmic de microunde care constituie un *ecou* al creației. (…) Concordanța între teorie și datele de observație confirmă imaginea cosmologică a marii explozii până în timpurile când fotonii se mișcau pentru prima dată liberi prin univers, cu aproximativ câteva sute de mii de ani după Big Bang"[16].

Simetria, la "energia planck"?

Fizicianul Cristian Presură explică și el faptul că unificarea forțelor din Modelul Standard cu forța gravitațională are loc odată ce se interacționează cu energia Planck: "Energiile Planck au fost atinse efectiv de particule la începutul Universului, imediat după Big Bang. În acele momente, curbura spațiu-timp era atât de mare, încât contribuia la interacțiunile dintre particulele elementare. Ne așteptăm să scoatem în evidență efecte ale gravitației atunci când accelerăm particule la energii Planck, anume de- 10^{19} GeV. Or, cu alte cuvinte, la aceste energii nu numai că cele trei forțe vor fi unificate (forța de culoare, electromagnetică și slabă), dar la ele se va adăuga și gravitația. (...) La energiile Planck particulele pot testa direct structura microscopică a spațiului-timp. Cum la aceste valori ale energiei forțele fundamentale ar fi unificate, structura spațiului timp va căpăta o formă cuantică (pentru că celelalte forțe sunt prin natura lor cuantice). (...) Este de așteptat ca spațiul să-ți piardă forma regulată" [17]. Însă "noile rezultate sugerează că este posibil ca nici măcar la energii foarte înalte (de 10^{14} mai mari decât energia Planck!) gravitația să nu poată fi unificată cu celelalte forțe fundamentale, care sunt în esență de natură cuantică. Cu alte cuvinte, visul nostru de a uni teoria generală a relativității generale cu mecanica cuantică (așa-numita gravitație cuantică) s-ar putea să fie mai îndepărtat decât credeam noi"[18].

Carl Friedrich von Weizsäcker denumea acest deziderat al unității- *validitatea universală a unei teorii fundamentale*. Această unitate vizează unitatea multiplicității care trebuie să se supună aceleiași legi. Iată ce spune el: "Mai întâi vine unitatea legii. Aceasta nu este decât o altă expresie pentru ceea ce fizicienii numesc validitatea universală a unei teorii fundamentale. O teorie de acest fel constă dintr-un număr de termeni, precum și din propoziții fundamentale care leagă acești termeni și din care se pot deduce, în mod logic, propoziții suplimentare (...). Validitatea este <universală> dacă se extinde la toate obiectele posibile ale unei teorii; adică la toate obiectele acoperite de termenii teoriei (...). Vom numi o teorie <fundamentală> dacă se extinde la toate posibilele obiecte ale naturii. Validitatea universală a unei teorii fundamentale înseamnă că toate obiectele naturii se supun uneia și aceleiași scheme ale unei legi; în acest sens este ceea ce noi numim această validitate <unitate a legii>. (…). Avem o astfel de teorie fundamentală, și anume teoria cuantică"[19].

Abordarea lui Weizsäcker trimite la conceptul de simetrie, la unitate. Iată ce susține în acest sens și David Peat, un fizician de renume, un fizician de tip holistic, despre faptul că principiile de simetrie iau locul la nivel fundamental particulelor elementare, așa cum credea și Werner Heisenberg.

David Peat face analogie cu grecii din antichitate pentru care formele fundamentale ale naturii preced particulele: "Începe să pară că particulele elementare nu sunt scopul final, ci mai degrabă manifestarea unor principii fundamentale de simetrie (…). Lumea cuantică se află într-un proces constant de schimbare și transformare. În aparență, toate procesele și transformările ar putea avea loc, însă principiile de simetrie stabilesc limite în privința arbitrariului în transformări. Numai acele procese care nu încalcă anumite principii fundamentale de simetrie sunt permise în lumea naturală. Așa cum grecii antici credeau că formele fundamentale și arhetipurile sunt mai adânci decât atomii, tot așa și fizicienii contemporani așază principiile de simetrie înaintea particulelor elementare" [20].

Note

1 Guthrie, W.K.C, *O Istorie a filosofiei grecești*, volumul 2, traducere de Diana Roșculescu, Editura Teora, 1999, pag. 45.

2 Weinberg, Steven, *Lumea explicată. Descoperirea științei moderne*, traducere Dan Nicolae Popescu, Editura Humanitas, 2017, pag. 23 și urm.

3 Ibidem, pag. 22.

4 Hawking, Stephen W; Mlodinow, Leonard. *Marele Plan*, traducere de Anca Vișinescu și Mihai Vișinescu, Editura Humanitas, 2015, pag. 87 și urm.

5 Detalii despre cercetătorul român Adrian Buzatu: http://www.adrianbuzatu.com/overview.html

6 Bosonii W sunt particule elementare din familia bosonilor din care face parte și bosonul Higgs, pe care îl voi analiza din perspectivă filosofică într-un capitol ulterior.

7 Weinberg, Steven, *Visul unei teorii finale. În cautarea legilor ultime ale naturii*, traducere de Bogdan Amuzescu, Editura Humanitas, 2010, pag. 8.

8 Ibidem, pag. 10.

9 Ibidem, pag. 51.

10 Ibidem, pag. 182.

11 Ibidem, pag. 183.

12 Ibidem, pag. 176 și 177.

13 Ibidem, pag. 179.

14 Pârvu, Ilie, *Arhitectura Existenței*, vol 1, Editura Humanitas, 1990, pag 239.

15 Ibidem, pag. 240.

16 Greene, Brian, *Universul Elegant. Supercorzi, dimensiuni ascunse și căutarea teoriei ultime*, traducere de Dragoș Anghel și Anamirela-Paula Anghel, Editura Humanitas, 2015, pag. 364, 365 și urm.

17 Presură, Cristian. *Fizica Povestită*. Prefață de Mircea Pentia, Editura Humanitas, 2014, pag. 543.

18 Ibidem, pag. 544.

19 Drieschner, Michael (editor), *Carl Friedrich von Weizsäcker: Major texts in philosophy*, Springer, 2014, pag 109. și urm. - "The unity of the law comes first. This is merely another expression for what physicists call the universal validity of a fundamental theory. A "theory" of this type consists of a number of terms, as well as of fundamental propostions can logically be deducted (…) The validity is 'universal' if it extends to all possible objects o a theory; i.e., to all objects covered by the terms of the theory (…). We will call a theory 'fundamental' if it extends to al possible objects of nature. The universal validity of a fundamental theory means the all objects of nature are subject to one and the same lawful scheme; It is in this sence that we term this validity the 'unity of the law' (…). We do have such a fundamendal theory- namely, quantum theory".

20 Peat F. David, *From Certainty to Uncertainty. The story cf sience and ideas in the Twentieth Century*, Jhoseph Henry Press, Washington DC, 2002, pag. 58 și urm.- "It begins to look as if the elementary particles themselves are not the final goal but rather the manifestation of underlying principles of symmetry. (...) The quantum world is in a constant process of change and transformation. On the face of it, all possible processes and transformations could take place, but nature's symmetry principles place limits on arbitrary transformation. Only those processes that do not violate certain very fundamental symmetry principles are allowed in the natural world. Just as the ancient Greeks believed that fundamental forms and archetypes lay deeper than supposed atoms, so too contemporary physicists contrast elementary particles with more basic symmetry principles".

■

Comunicarea tautistă. Simplă dezvrăjire

Adrian Lesenciuc

Deprinderea cu dezbaterile (cu taclalele, în termeni neaoși, cum ne atenționează Andrei Pleșu, simple plăceri vinovate ale românilor[1]) nu a necesitat timp de acomodare după 1989. Pur și simplu, ceva din gena noastră ne-a aruncat în fața televizorului în ipostaza de chibiți, sfătuitori și comentatori din umbră în dezbateri, experți fără tăgadă, convinși de rolul nostru important în setarea agendei publice. Doar că agenda publică e prima păcăleală în lumea pe care ne-o imaginăm a o stăpâni, cea a comunicării mediate, și care ne livrează piste false, într-o buclă a autoînchiderilor. Încă din 1972, Maxwell McCombs și Donald Shaw figurau un model referitor la mecanismele prin care se crează și se consolidează opinia publică, numit *agenda setting*[2]: mass-media, ne avertizau cercetătorii americani, nu doar că stabilesc conținutul agendei publice (la ce să gângești), ci și punerea ei în formă (cum să gândești). Și, în ciuda repetării mesajului prin lucrări românești de specialitate sau de popularizare a științei, telespectatorul avid de taclale încă se mai iluzionează în raport cu rolul său în stabilirea ordinii și importanței subiectelor supuse dezbaterii.

Dar, în afară de iluzia agendei, pentru chibițul așezat în lumina albăstrie a televizorului, niciunul dintre aspectele constitutive ale dezbaterii: interacțiunea, construcția mediatică și comunicarea politică nu constituie esența. Esența e, mai degrabă, un soi de consonanță cognitivă care se instituie cu moderatorii sau invitații, un soi de autosatisfacere prin ascultarea a ceea ce oricum era de la sine înțeles că actorii mediatici vor angaja din punct de vedere discursiv. Cu alte cuvinte, telespectatorul primește exact ceea ce vrea să audă, cu mici nuanțe interpretative, de coloratură, care îl fac să exclame referitor la nu contează cine dintre deja consacrații analiști în orice domeniu, supraexpuși în platourile de televiziune, sau la alte specii de protagoniști media: „Ce deștept e! Nu m-am gândit la asta!"

Ce livrează, de fapt, capetele de afiș în agenda telespectatorului? Din nevoia de fidelizare a publicurilor, televiziunile, prin diferitele emisiuni – iar noi ne-am oprit asupra dezbaterilor, taclalelor politice cu autointitulați experți în comunicare – oferă conținuturi consonante cu telespectatorul, creând o stare de consens cu ideile emise în cadrul emisiunii. Nimeni nu poate privi impasibil o emisiune în care sunt comunicate idei disonante fie în raport cu implicarea sa personală, fie cu normele grupului căruia îi aparține. Dar despre această așezare în problemă ne-a avertizat și mai demult, în 1957, Leon A. Festinger, prin a sa deja renumită teorie a disonanței cognitive[3], construită în prelungirea teoriilor psihologiste ale consistenței cognitive. Altfel spus, pentru a nu se produce disonanța, care conduce la modificări importante, presupunând și riscul major al schimbării opiniei față de sursă, dezbaterile crează cadrul transmiterii unor conținuturi consonante cu universul așteptărilor telespectatorilor. Privind de la distanță, o asemenea înțelegere a fenomenului ar însemna că dezbaterile nu au efect asupra chibiților telespectatori. Totuși, lucrurile nu sunt chiar atât de simple. Dacă disonanța sau consonanța cognitivă în dezbateri își au explicația, procesual, în teoria lui Festinger, nuanța privitoare la controlul schimbării opiniei (uneori a atitudinii) proprii în raport cu subiectul dezbaterii sau al modificării opiniei față de sursă poate fi controlat prin dozarea diferențelor. În 1967, J.O. Whittaker a analizat „efectul de boomerang"[4] în influențarea diferenței de opinie și a constatat că acolo unde diferențele dintre mesaj și percepția anterioară sunt mici, tendința majoră este de a se schimba opinia și chiar atitudinea telespectatorului. Adică, „picătura chinezească" mediatică își face efectul. Dozele mici și constante conduc la schimbarea, în timp, a atitudinii maselor de telespectatori fideli unui post, unei emisiuni, unui protagonist media.

Ce aduce nou dezbaterea televizată pentru telespectatorul român? Nimic. Altfel spus, pentru a păstra termenii unei abordări științifice, dezbaterile nu produc *informație*, ci antonimul acesteia în înțeles comunicațional, conținut *redundant*. Informația se referă la cantitatea de nou, la gradul scăzut de predictibilitate a producerii unui semnal, în timp ce redundanța privește ceea ce este predictibil într-un mesaj. Or, într-o dezbatere televizuală, taclaua din platou, cu o tematică prestabilită și enunțată pe burtieră, nu poate să producă noul, impredictibilitatea pe care o presupune informația. Taclaua înseamnă redundanță, iar redundanța presupune și îndeplinirea unei funcții sociale, înseamnă menținerea canalelor de comunicare deschise. Or, telespectatorul asta caută: o formă de recompensă, așa cum a fost ea descrisă de J.G. Blumler și Elihu Katz în 1974[5]. Iar această recompensă se traduce prin faptul că individul apelează la un anumit tip de emisiuni, programe, televiziuni în funcție de nevoile de confirmare a identității proprii, de integrare și interacțiune socială în cadrul grupului din care face parte, cu aceleași gusturi și aceleași opțiuni, percepții și opinii în raport cu societatea re-formulată televizual.

Ce produce o astfel de comunicare fără orizont informațional? O buclă fără ieșire, un exces de comunicare fără țintă, fără mesaj, transformând telespectatorii în prizonierii propriei lor plăceri. Este ceea ce Lucien Sfez denumea comunicarea tautistă (tautologică și autistă), suprinsă prin „metafora Frankenstein":

> Într-un univers unde totul comunică, fără să se știe originea emisiunii, fără să poți determina cine vorbește, în acest univers fără ierarhii, decât încâlcite, unde baza este vârful, comunicarea moare prin exces de comunicare și sfârșește printr-o interminabilă agonie în spirale. Asta numesc eu „tautism", neologism care îmbină autism și tehnologie, evocând totalitatea, totalitarismul.[6]

Autismului, boală a auto-inchiderii în hiperrealitatea propriei locuințe, sub lumina molatecă a televizorului, i se suprapune tautologia, vizând excesul de comunicare, comunicarea multiplă, incoerentă, redundantă. I se suprapun determinismul tehnologic și totalitarismul pe care-l insinuează, cu acceptarea tacită a telespectatorului avid de taclale, trecând de la cele din realitatea concretă a propriului grup la cele ale dezbaterii fără orizont informațional, în platourile de televiziune.

Într-un fel, și acest text este redundant. Teoria disonanței cognitive, efectul de boomerang, *agenda setting*, teoria utilizărilor și recompensei sunt cunoscute. Sunt cunoscute, oarecum, și în punerea lor împreună, pentru înțelegerea efectului cumulat al televiziunii. Cu toate acestea, telespectatorii se dedau plăcerii vinovate a taclalei fără să dea crezare efectelor pe care le produc dezbaterile în mintea lor, în ulterioara angajare partizană, de o parte sau de alta a temelor sensibile ale zilei. Care și ele sunt dictate tot de mass-media, nu de telespectatorul naiv, care își închipuie că prin dialogul cu ecranul stabilește conexiunea cu ceilalți: „Fiecare în cutia sa, adică în casa sa, crede că intră în contact simultan cu toți ceilalți, într-un întreg sincron, ecostemic, ba chiar autogestionar. Dar toți intră în cotact doar cu ei înșiși"[7]. Singurul rol pe care-l poate avea acest text este să dezvrăjească, să înlăture vălul de pixeli albaștri așezat peste privirea telespectatorului avid de taclale.

Dacă nu credeți o iotă din teoriile adunate buchet în acest text, așezativă comod pe canapea, cu caietul de notițe în preajmă. Deschideți televizorul și urmăriți orice dezbatere. Apoi notați tot ceea ce înseamnă plus-cunoașterea pe care o produce dezbaterea. Tot ceea ce e nou, tot ce e informație, cu excepția informației-pretext (temei de dezbatere), furnizate anterior prin buletinele de știri. Acest exercițiu este foarte util: ajută la înțelegerea expresiilor „risipă de timp" și „risipă de viață".

Note

1 Plăcere de care nu se distanțează, joc din care nu se autoexclude: „Taclaua este o bucurie privată care mă face să mă simt foarte bine", mărturisește filosoful în volumul coordonat de Marius Chivu. (2013). *Ce-a vrut să spună autorul*. Iași: Polirom.

2 Maxwell E. McCombs, Donald L. Shaw. (1972). The Agenda-Setting Function of Mass Media. *The Public Opinion Quarterly*. Vol.36. no.2. pp.176-187.

3 Leon Festinger. (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance*. Redwood City, CA: Stanford University Press.

4 James O. Whittaker. (1967). Resolution of the communication discrepancy issue in attitude change. În C.W Sheriff & M. Sheriff (eds.), *Attitude, ego-involvement, and change*. New York: Wiley. pp.159-177.

5 J.G. Blumler, Elihu Katz. (1974). *The uses of mass communication: Current perspectives and gratifications research*. Beverly Hills, CA: Sage.

6 Lucien Sfez. (2002). *Comunicarea*. Traducere de Margareta Samoilă. Iași: Institutul European.p.28.

7 Idem, p.100.

■

În orizontul câmpiei

Mircea Moț

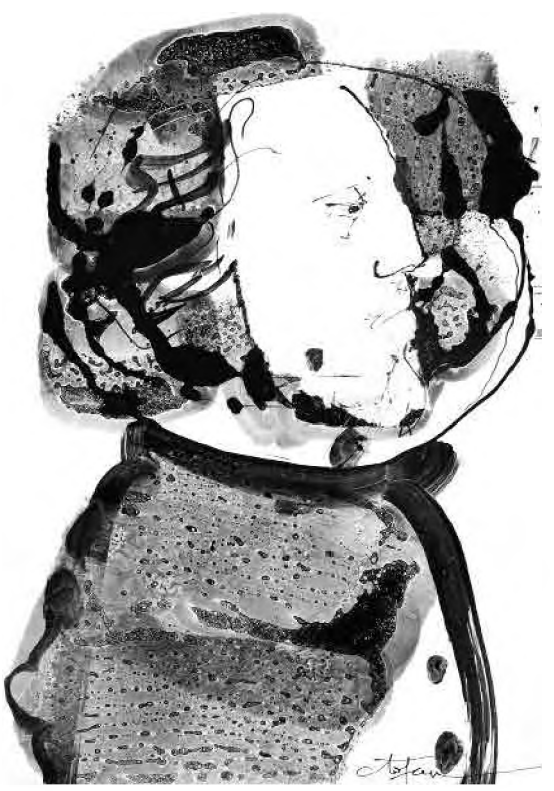
Spațiul emblematic al imaginarului lui Zaharia Stancu rămâne fără îndoială câmpia, orizontalul trădând deschiderea spre lume și sentimentul reconfortant al deplinei comunicări cu naturalul. Spațiu al fugii, câmpia este cadrul necesar manifestării vitalității și dorinței eului de a depăși limitele, tot ceea ce înseamnă disciplină și rigiditate a unei numerotării deformatoare: „Azvârli în colț ghiozdanul supărată / Că azi ai căpătat o notă rea. / Lepezi rochița ta numerotată / Și-mbraci o iie proaspătă de nea, / Îmi faci un semn, ne furișăm desculți, / Spre câmpul plin de mure și de rugi, / De sprinten țârâit de grieri mulți / Și iepuri ce-ți arată cum să fugi"(Fugă). Câmpia lui Zaharia Stancu nu este populată de prezențe fabuloase și nu presupune o forță ascunsă ce pândește amenințător umanul. Monotonia și absența formelor din spațiul câmpiei nu invită la crearea unui univers compensator, cum se întâmplă în cazul unor literaturi ce răspund printr-un anumit tip de fantastic întinderii nesfârșite după care se modelează. La Zaharia Stancu planul orizontal este expresia unui mod rațional și echilibrat de a fi în lume. Spațiu prin excelență solar, care-i asigură individului comunicarea deplină cu întregul, câmpia corespunde universului subiectiv, interior: „Pe crengi, cu roadele dă vara-n pârg, / Prisaca veche zumzăie albine, / Și eu îmi freamăt către cer cu sârg / Livezi cu roade mari din mine"(Soare).Tendința este de a se abandona elementarului pentru a simți prin toți porii sevele tari ale lumii. Pierderea devine în acest sens semnificativă pentru un om care comunică pe deplin cu întregul, în special cu ceea ce în realitate nu este doar „vechi" ci, mai ales, de basm: „ Mă pierd pe plaiuri vechi de basm și de aramă. / Podgoria mă-mbie cu chiote la cramă. / În linuri tălpi desculțe se-ngroapă pân' la pulpe"(Mă pierd pe plaiuri vechi). În fața tristeții, niciodată coplesitoare și niciodată în stare să tulbure echilibrul și seninătatea ființei, refugiul este căutat în pământ, într-o ipostază de simbolică sămânță. Lirismul lui Zaharia Stancu dobândește de multe ori accente grave care conving prin deschiderea lor spre un plan al profunzimii: „Cad stelele în noapte, se prăbușesc frunzare. / Mi-e teamă, vreau tristețea să n-afle unde sunt, / Ca pe-o sămânță-n toamnă, ascunde-mă-n pământ (Uite, pe dealurile roșii).

Echilibrul, seninătatea, bucuria sentimentului de apartenență la întreg sunt uneori ușor înfiorate de vecinătatea umbrelor: „Miroase-a grâu, a oi, a cimbru și-a trifoi, / Se roagă în ocoale, cu muget pașnic, boi, / Și umbre mari și reci se strâng pe lângă noi"(Amurgul piere-n trestii). Trecerea nemiloasă a timpului este simțită deocamdată fără accentele puternice din poezia de senectute: „Pe drumurile toamnei se leagănă în juguri / Boi blânzi cu ceru-n coarne cărând în sat belșugul. / Și ziua-ziua de-astăzi-nicicând n-o să se-ntoarne"(-Mă pierd pe plaiurile vechi). Plecarea din lume ține mai mult de nivelul expresiv decât de trăirea propriu-zisă: „Tu, în cetatea gravă, de vei primi o veste / Să nu-ți mâhnești obrazul, nici semn să-ți pui la prag, / Voi luneca din viață tăcut, ca-ntr-o poveste, / Purtând sleit pe buze numele cel mai drag"(Când vor zburda prin pajiști). Salvarea vine dinspre vegetal: „Pe unde-au fost miresme doar bălțile-au rămas / Cu nuferii-n nămoale și stelele pe față / Nufăr, sub pleoapa ta fă-mi lenești popas, / Tu apără-mă stea de-amurgul care-ngheață"(Pe unde-au fost miresme).

În orizontul spațial al lui Zaharia Stancu, fântâna devine semnul perspectivei spre altă lume, spre începuturi și spre izvoarele cu sugestiile lor de puritate. Fântânile din imaginarul lui Zaharia Stancu nu potolesc setea individului mereu însetat de lume; refuzându-și utilitatea imediată, fără de cumpănă și fără de găleată, fântâna trimite spre extremitatea universului, opusă înaltului, spre un adânc de care omul nu se lasă niciodată ademenit, fiindcă aceasta i-ar pune sub semnul întrebării echilibrul care îl definește și-l fixează în planul în care ființează.

Eroticul însuși stă sub semnul acestui echilibru definitoriu, în spațiul câmpiei: „Tu nu te apleca deasupra mea / Ca peste-o gură largă de fântână, / Să n-auzi cum în fundul sclipitor/ Izvoarele chemându-te se-ngână,- / S-ar prea putea să vrei să guști răcoarea / Fântânii fără cumpeni și găleată / Și te-ai zvârli adâncului din care / Nu te-ar mai scoate nimeni niciodată"(Fântâna). Pe de altă parte, „criza" iubirii se declanșează atunci când amprenta tristeții marchează naturalul, echilibrul lumii fiind pus sub semnul întrebării, în absența reflectării celestului în apa adâncului: „Mi-s ochii stinși și gura mi-i amară, / Mi-ard mâinile de dorul altor mâini. / Își plânge codrul foile de ceară, / Nu se mai uită nicio stea-n fântâni"(Pâclă).

La Zaharia Stancu sentimentul erotic se consumă în același spirit al naturalului, căpătând uneori reflexele unui adevărat ritual păgân, ca în Inel de iarbă: „C-un fir de iarbă degetul mi-l legi / Să am, asemeni ție, un inel. / Ridici sprâncenele și nu-nțelegi / Ce dor mi-a odrăslit în gând din el, / Ca-n ochii mei te uiți adânc, deodată, / Și cum îmi prinzi obrazul turburat / Te depărtezi de mine bujorată / Cu capul greu către pământ plecat". Iubirea implică întregul într-o poezie în care gravitatea nu exclude ludicul, prezența universului minor trimițând spre experiențe poetice cunoscute:„Dac-ai veni, hulubi în zbor rotat / Ar împleti cunună peste casă / Și soarele lângă poteci culcat / Ți-ar săruta pantofii de mătasă / Prisaca ar trimite o albină / Ca să-ți aducă miere în ulcior / Și merii rezemați intr-un picior / Te-ar îmbia cu freamăte-n grădină. // Și eu ți-aș cere mâna cu brățară / Și te-aș ruga să-ți porți cu mine pașii / Pe unde flutură de zor cosașii / În ochi cu ziua blândă și sprințară"(Ademeniri).



Constantin Tofan *Portretul poetului nenăscut*
tehnică mixtă pe hârtie, 25 x 17 cm

În felul său, Zaharia Stancu are revelația divinului, însă numai după ce se istovește experiența realului și se consumă bucuria drumului prin câmpia cu vegetația și fauna ei: „Un smoc de spice-ai treiera-n palmă / Să afli de e bobul copt și plin / Și-un greier negru și-o lăcustă, lin, / Ar năvăli în sân, de-a valma. // Pe lunci am întâlni cirezi de boi / Și bivoli goi cu șoldurile strâmbe / Și-amiaza le-ar zvârli pe spate trâmbe / De vălvătăi, ca niște șaluri moi(Ademeniri).

Zaharia Stancu este un temperamental, care caută semnele elementarului cu setea primitivului căruia miresmele câmpului și ale vegetalului îi stârnesc bucuria unei reconfortante pierderi în natural. Gheorghe Grigurcu vorbește chiar de un temperament „reprimat prin cumințenia limbajului «artist» jugulat prin caligrafie". Poetul se hrănește într-adevăr din „experiențele îndeajuns de bogate ale lirismului epocii", dar nu numai. Zaharia Stancu își transcrie uneori stările prin modalități poetice ușor de identificat. Sentimentul de sărbătoare al unui Coșbuc este prezent la el fără ceremonialul atât de rafinat al poetului năsăudean. Jocul erotic, subțiat până la desenul suav, îl amintește pe același poet: „Auzi un cântec de pârâu zglobiu? / Cu trupul tău despici unda rece / În soare legănând argintu-i viu / Și florile pe lângă care trece"(Pârâul). Copilul care, la Blaga, simte plăcerea atingerii semințelor, bănuind forța acestora, la Zaharia Stancu se abandonează naturii solare, bucurându-se de comunicarea prin simțuri cu teluricul și cu acvaticul: „Copiii satului se scaldă-n râu / Și goi se-ntind cu soarele pe prund"(Soare). Zaharia Stancu nu realizează niște „priveliști", dar respirația lui Fundoianu îi aburește uneori textul: „Adie vânt cu miros crud de grâu / Și-n stuhărișuri boi de var se-ascund"(Soare). Reflexele argheziene sesizabile în Iubire(„Îmi cresc pe umeri aripi de cocor / Plaiuri și codrii-mi freamătă sub frunte") se așază firesc lângă texte ce dovedesc frecventarea poeziei pillatiene: „Au înflorit răsurile și merii, / Salcâmii numai au rămas tot verzi. / În cerul clar și nalt al primăverii / Se deslușește zborul unei berze". Poetul caută expresia, supralicitând gesturi mărunte până când acestea contează prin contururile lor simbolice. „O măgură mi-a răsărit în drum / Și tu alergi spre ea cu pași mărunți, / Te urci în vârf și eu te bănui cum / De pe-nălțime cauți să mă-nfrunți,- / Și ridicând, aripi zvăpăiate, / Mici, mâinile,rămâi o clipă cruce/asemeni troiței ce-ar vrea s-arate / Pe care drum pribeagul să apuce"(Măgura). În asemenea situații, starea interioară stă în umbra convenției artistice, fiindcă aceasta temperează și limitează nelimitatul la care cheamă câmpia: „Azi totul e proaspăt.Tristețea / Mă doare mai puțin ca-n alt ceas. / Peisajul alb tremură / Ca o mână atinsă în somn"(Nou). ■

Poezii alese

Elaine Feinstein

Elaine Feinstein s-a născut la 24 octombrie 1930, în Bootle, Lancashire (Anglia). Este o prolifică poetă britanică de origine evreiască rusă; autoare, de asemenea, a numeroase romane, culegeri de povestiri, piese de teatru, traduceri din literatura rusă (Marina Țvetaieva) sau biografii (dedicate unor nume importante ale poeziei universale: Pușkin, Ana Ahmatova, Țvetaieva, Ted Hughes). Din 1980 este membră a Societății Regale de Literatură. Deținătoare a numeroase premii și burse (Fundația Rockefeller), a participat la numeroase festivaluri internaționale de poezie, iar în 1995 a fost președinta juriului care acordă Premiul T.S. Eliot. Poezia ei a fost influențată de lirica modernă rusă și de poeții americani din Școala Black Mountain (corespondînd chiar cu teoreticianul *Versului proiectiv*, Charles Olson). (Ștefan Manasia)

Ierusalim

1

Lespezile tale țin căldura de iunie
pân'ce noaptea coboară din deșert
ca o mantie albastră-ntunecată deasupra străzilor

dintr-odată, precum e mereu în Levant.
Când te-am văzut întâia dată,
Inima-ți era-nșirată de sârma ghimpată.

Iar ale tale stele limpezi mă străpungeau –
ca pe-un Zeu tribal al antichității.
Mi-am amanetat multiplele mărunțișuri de argint

pentru a mai putea rătăci pe aleile strâmte
încă un timp, cu praful alb
în sandale,
să mai sorb împreună cu iubitul meu marocan
din ceaiul de mentă
sub focuri de arme iordaniene înainte de a mă-ntoarce
la ploioasa Londră, la bărbatul pe care l-am luat.

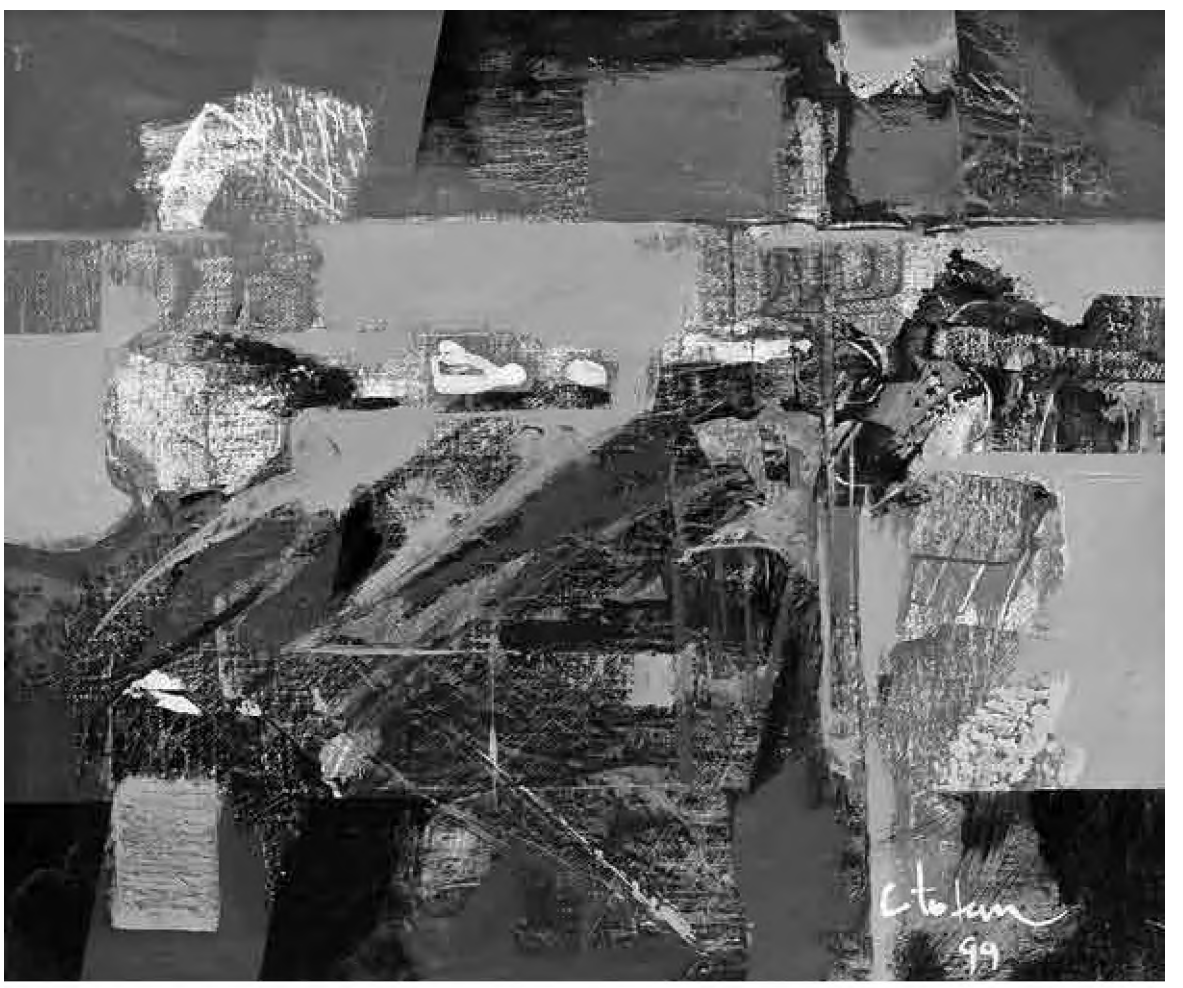
2. Abu Tor

Și am zburat împreună, după Războiul de Șase Zile,
– cu un strat straniu de sare pe buzele noastre –
să-l vizităm pe Arieh Sachs în Abu Tor
deasupra văii înșirate cu pietre în Kidron,
ale cărei ape duc la Valea Hinnom,

locul presupus al Judecății de Apoi.
Arieh oferindu-ne o petrecere cu băuturi
îmboldit fiind de o ciudată uimire
ca a unui copil care l-a înfruntat pe bătăușul școlii
doborându-l la pământ cu un pumn din senin.

Ne-am contrat cu poeții recruți până'n orele dimineții
despre vitejie și ghettouri,
Varșovia și Sobibor. Am conversat
despre pace, despre moartea unor prieteni dragi
și despre cum bărbații-și adună puteri
periculoase în război.

Nimeni n-a vorbit cu euforie despre Victorie,
sau să pretindă că trecut-au urile de aici.
Iar la ivirea zorilor pornirăm pe drumul Nablusului
spre Colonia Americană, hotel
ca un palat de Pașă, unde sălășluiesc jurnaliștii.



Constantin Tofan

Structuri, tehnică mixtă, 34 x 34 cm

Elaine Feinstein

3

La Mishkenot Sha'ananim după douăzeci de ani
în vremea primei Intifade
Amichai ne sfătui cu-nțelepciune:

Da, intrați în Orașul Vechi
dar nu prea des, și nu
prea mult. Când jaluzelele

încep să coboare, nu uitați că
negustorilor le e teamă și lor de cei înarmați.
Încât să nu mai târguiți după auzul clopotului.

4

În Mahane Yehuda, câțiva bătrâni ruși
joacă table într-o curte.

Iar eu sunt singură la un festival
tremurând într-o jachetă subțire.

Aprilie e adesea rece la Ierusalim
dar nu ăsta e motivul.
Mi-am întâlnit vechiul prieten
ce s-a dovedit dezamăgitor.

Dar nu ăsta e motivul. De data asta Ierusalimul
nu mai era un oraș al nereligioșilor,

ci parte a fanaticului Orient Apropiat.
Și-mi era teamă. Oare Domnul îl va proteja?

5 Postscriptum, Londra

Ploaie de august și știrile curg
 înfățișând ruine în Liban,
  și jurnaliști înfierbântați

de un război ce se prezintă mai bine decât
Campionatele Mondiale
 cu atâta adrenalină, emoție brută
  și-ndignare,

împotriva Israelului, de fapt, aflându-se la o distanță sigură –
 precum Cehoslovacia în anii treizeci –
  în timp ce Londra stă confuză pe falia ei de demarcație,
temându-se ca nu cumva plăcile tectonice să miște, și

să aducă o altă zi, roșie precum ura
și palidă precum moartea.

Și iată un licăr argintiu pe cer.
Privim în sus și ne imaginăm:
Sînge. Oase. Creier. Suflare.

Borșt (borscht) în Odesa

pentru Adam
Îți mai amintești de septembrie cel cald parfumat
de salcâmi?
Atunci când am ajuns acolo prima dată?
Pe negustorul de pe stradă
încercând să vândă un dragon verzui
legat doar cu un fir în jurul botului fioros?
Iar tu l-ai așezat pe brat pentru a-ți face o poză

pe când noi căutam urmele bunicilor
care au trăit în oraș demult.
Chiar dacă sinagogile știute s-au mistuit în foc,
iar evreii rămași aici sunt cu siguranță morți,
cât de ciudat, alții s-au reîntors:

medici și poeți, jurnaliști de televiziune,
chabadnici sau laici, unii chiar din Vest,
alții după o copilărie în Uzbekistan.
Cu toții-și aminteau de deportare și evacuare,
rememorându-le cu aceeași nostalgie,

a unui oraș cosmopolit precum New York-ul,
cu al său Deribasovskaya, unde
cafenelele străzii încă mai oferă heringi și bere.
Am ascultat vorbele
din curtea hotelului Londonskaya,
– odată, aici era sediul KGB – lângă *Trepte*.
Zile-ntregi am explorat grațiosul centru,
luând un taxi la Moldovanka lui Babel.
Ce păcat, arhivele nu l-au găsit pe bunicul meu –
iar cei ce-mi purtau numele nu-mi erau rudenii.

La Odesa, se mănâncă cel mai bun borșt.
Iar eu voi pregăti acestă supă deseară,
pentru tine, fiu drag și curajos, cu încălțări à la
Belmondo –
pentru că ai călătorit cu mine-mpreună
și mi-ai acceptat greșelile cu acel râs sănătos.

Pierdere

Ciudat cum atât de târziu pe panta vieții noastre,
două femei îmbătrânind, eu *singură*,
femei ce-au trecut prin pasiuni, boli,
dezamăgiri, și au râs de umilințe,
realizăm acum cât de mult ne-am îndepărtat,

înapoi în lumile noastre, a mea încă la
Cambridge
sau în Nordul evreiesc al Londrei, a ta cea
ascuțită
a *literaților* de la Notting Hill. Vizitându-ți casa –
acum treizeci și patru de ani – am zărit câini
șezând pe trunchiuri de copaci
și-am ascultat un cântec cântat de stafiile
familiei.

De atunci am mai luat masa împreună,
florile zilelor de naștere, petreceri, telefoane,
taine, păstrate toate cu loialitate. La ultima
întâlnire amândoi ne-am spus prea .puține.
Probabil te-am plictisit. Când am plecat,

m-am simțit stânjenită și nefericită: deși n-a fost
vreo ceartă, doar *ceva ce n-am apucat să-nțeleg*,
zise scrisoarea ta. E trist. Odată te-am iubit,
și te-aș fi strigat și de la Porțile Iadului.
Cum oare reînvii o vrajă-ntreruptă?

St Petersburg

Țvetaieva i-a dăruit Moscova lui Mandelștam
ducându-l ca pe un venetic
până la Capela Fericirii Întâmplătoare,
peste cele șapte coline,
în biserici, prin cimitire,
până când se-ndepărtă și se-nălță
de parcă era o călugăriță învăluită-ntr-un halou
de ceață,
înapoi în Petrogradul parizian,
orașul pe care Petru l-a inventat și de care lui
Pușkin i-era dor –
pe Nevsky Prospect, cu străzi frumos luminate și
malul elegant.
Dar iată că imagini rupte transpar în rândurile
sale.
Cum altfel ar putea să scrie
într-o astfel de urbe neverosimilă?
mormăi un prieten.
Gândește-te la Gogol sau la Dostoievski!

Candela românească

În ciuda pestilenței eșapamentelor din București
Ori a zăpezii înghețate-n gene și a țâncilor de opt
ani
tragându-mă de mâneci fără a-i putea îndepărta,
cicălind, „te iubesc, frumoaso,
dă și mie cinci sute de lei",

ceea ce m-a atins la suflet în ciuda oboselii era
lumina
din fețele oamenilor iubitori de poezie.
Pe câmpiile albe încremenite, unde
sate părăginite se huluie precum privatele sparte,
sau în rococo-ul Habsburg

de la Oradea, unde vorbele alunecau anevoios
despre ultimii ani de război.
Reușeam să-ntrezăresc aceeași lumină:
era precum o candelă sub pielea
fețelor lor luminate.

Jurământ de credință

Ce plăcut e să mănânci privind bărcile. Seara
în portul Jaffa, întreaga mare e scăldată-n lumini
cu plutele fosforescente ale pescarilor locali.

Prietena mea englezoaică cu ochi albaștri
iscoditori
nu simte niciun pericol. Străbunii ei neînfricați
întâi au explorat, apoi au ocupat planeta.

Acum, în timp ce ne-ndestulăm cu vinete
yemenite și aluat copt,
Vorbim despre cotropirea romană
A Cesareei, de acum două mii de ani

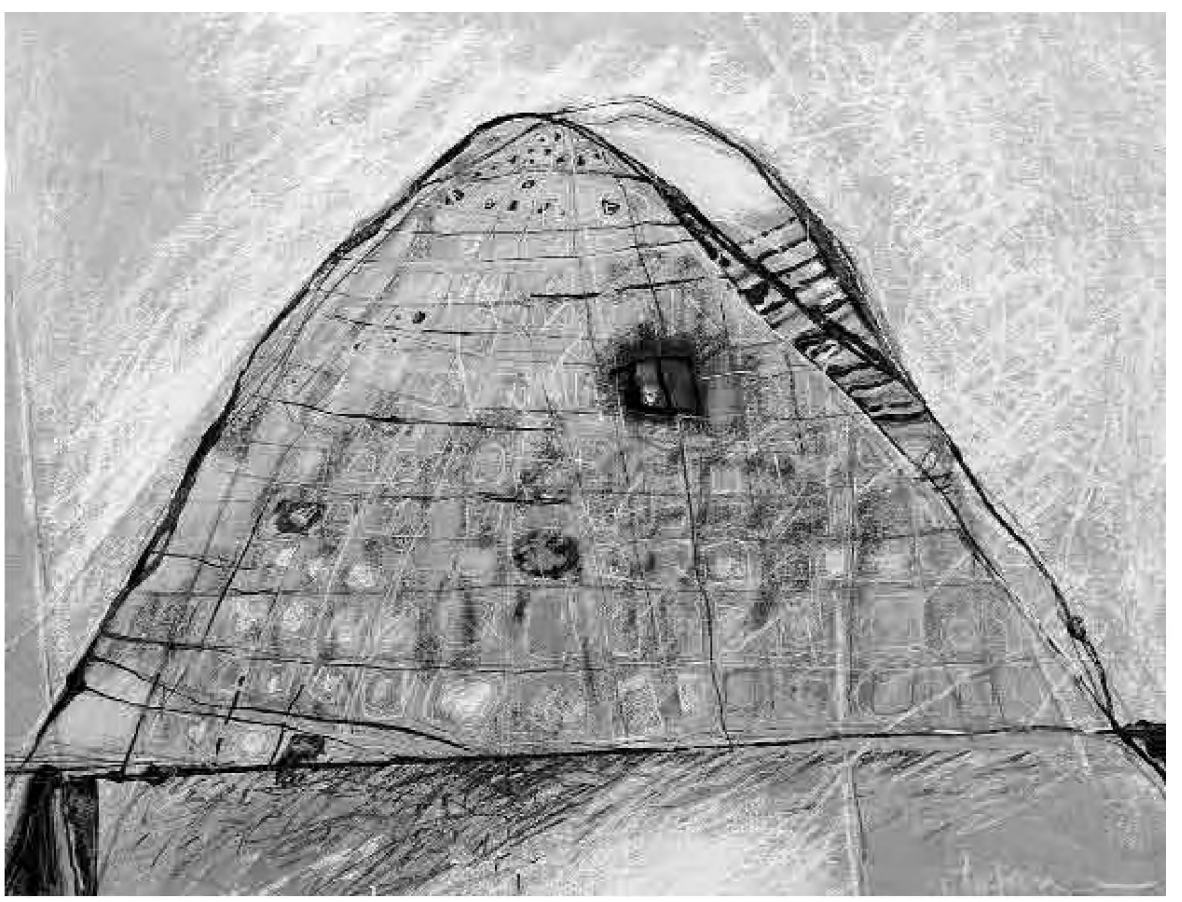
și vedem amândouă istoria la fel.
Politica aici în vremurile astea e cu totul altceva.
Fețele deschise și îngândurate ale soldaților

par a fi asupritoare pentru ea, însă moștenirea
mea
– Kovno, Odesa, în timp ce ne-mpachetam și
fugeam –
îmi spune să fiu îngrijorată pentru soldați, de
parcă sunt propriii mei fii.

Așadar nu voi împărtăși aceeași vină. Și nici ea
nu va fi în stare să guste ebraica lui Adam
din țărâna-nroșită a locului: fierul, sarea și
sângele de aici.

Traducere din limba engleză
de **Paul Farkas** și **Ștefan Manasia**

■



Constantin Tofan — *Deal I*, tehnică mixtă, 34 x 45 cm

Trageți în pianist!

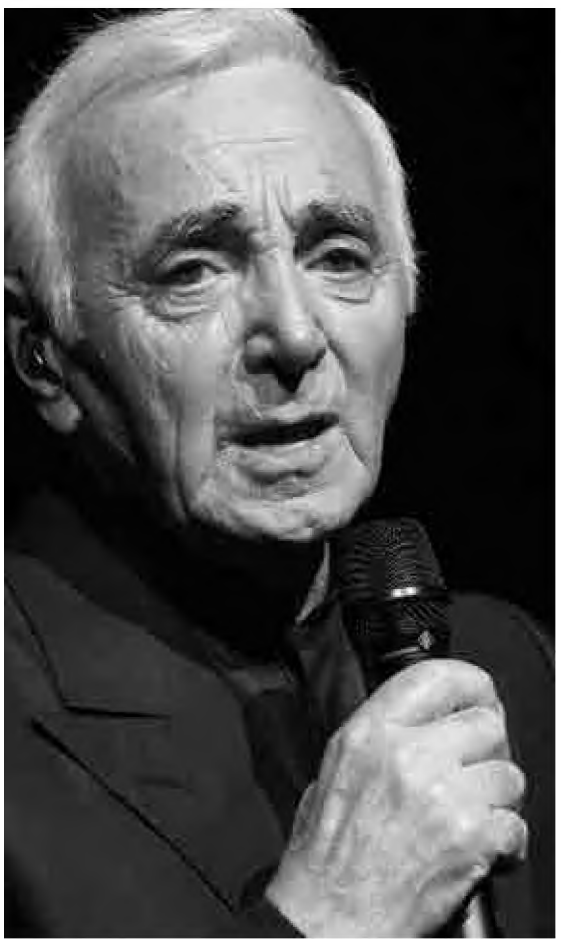
Ioan Meghea

Într-una din serile acestea trecând la întâmplare prin programele TV, am dat peste un film. Tocmai începea. Alb-negru, dramă, film de război, anii '60, despre curaj, prietenie, despre eroism. Într-un cuvânt, *Un taxi pentru Tobruk*... Am rămas acolo, oricum era vorba și de mine, de anii studenției mele din București, despre cei 20 de ani care-i aveam atunci, despre filmele acelor ani și despre actorii aceia care nu mai sunt. Sigur, filmul acesta nu-l mai vedeam cu aceeași ochi de atunci. Alte gusturi cinefile, alte cerințe, alte dorințe, alți actori. În fine...

Unul din actorii de pe ecran mi-a atras atenția. Mic, urâțel, încercând să fie și el ca ceilalți amici ai săi un adevărat soldat francez, omul acesta m-a impresionat prin felul în care-și spunea textul și mai ales, cum se mișca. Îl știam de mult, îl auzisem cântând cu vocea lui inconfundabilă *La Boheme, Il faut savoir* sau *Non je n'ai rien oublie* pe scenele pariziene de la Olympia sau Bobino. Charles Aznavour...

Charles Aznavour – Shahnour Varenagh Aznavourian – s-a născut pe 22 mai 1924 la Paris dintr-o familie de emigranți armeni. Tatăl său, Misha Aznavourian, era fiul unuia dintre bucătarii țarului Nicolai al II-lea, mama, Knar Baghdassarian, era fata unor comercianți armeni din Turcia. Printr-o întâmplare, Charles a trăit primii săi ani la Paris și la vârsta de 9 ani debuta în cariera de cântăret. Un început cât se poate de grozav! În 1946 a fost remarcat de către Édith Piaf. Făcând un duo cu Pierre Roche, Aznavour a acompaniat-o pe Piaf în turneele acesteia prin Franța și SUA. Cucerirea Americii s-a făcut la Québec în 1948, unde acest duo s-a produs un an și jumătate. Ce s-a întâmplat în acei ani? Au făcut între 1948-1950 circa 78 de turnee! Apoi, lovitura cea mare! Pentru premiera sa de la sala Olympia din Paris, Aznavour a scris *Sur ma vie* (1956) care devine primul său mare șlagăr. De acum inainte contractele vor „curge" si după o perioadă de 3 luni la Olympia, cariera sa va căpăta adevărata valoare pe scena teatrului Alhambra. O să mă întrebați cum a ajuns Charles Aznavour pe marile ecrane ca și actor. Despre aceasta am mai povestit. Mari interpreți de muzică – Elvis Presley, Bing Cosby, David Bowie, Yves Montand sau Fernandel – au trecut și pe marele ecran. Poate pentru aceștia a fost mai ușor decât pentru omul obișnuit: contactul cu publicul, obișnuința cu scândura scenei, socializarea cu cei care te ascultă, toate astea au dus la dorința de a spune ceva și pe ecran.

Charles Aznavour a apărut în 60 de filme. Încă din anii ,40, prima sa apariție se produce în filmul lui François Truffaut *Trageți în pianist*. Mai târziu apare și în *Un taxi pour Tobrouk* (1960) de Denys de La Patellière, despre care am amintit, alături de Lino Ventura și în *Le Passage du Rhin* (1960) de André Cayatte. Urmează roluri importante în *Cherchez l'idole* (1963) de Michel Boisrond cu Frank Alamo, *Le Temps des loups* (1969), *Le Comédien* (1996) de Christian de Chalonge cu Michel Serrault, *Ararat* (2002) de Atom Egoyan cu Marie-Josée Croze și *Emmenez-moi* (2005) de Edmond Bensimon cu Gérard Darmon, Zinedine Soualem. Am avut șansa de a vedea în anii studenției și nu numai, aproape toate filmele lui Aznavour. Pelicule bine făcute, cu colegi de platou de un mare talent – amintesc aici pe Lino Ventura, Alain Delon, Peter Sellers, Marlon Brando sau Fernandel – și cu mari regizori. Au fost și premii cinematografice care au încununat întreaga lui activitate din cea de-a șaptea artă: în 1959 Premiul de interpretare a Academiei de Cinema Franceze, în 2005 este numit cetățean de onoare la Cannes, Palme d'Or de la ville, în 2006 este onorat la al 30-lea Festival International du Film du Cairo.

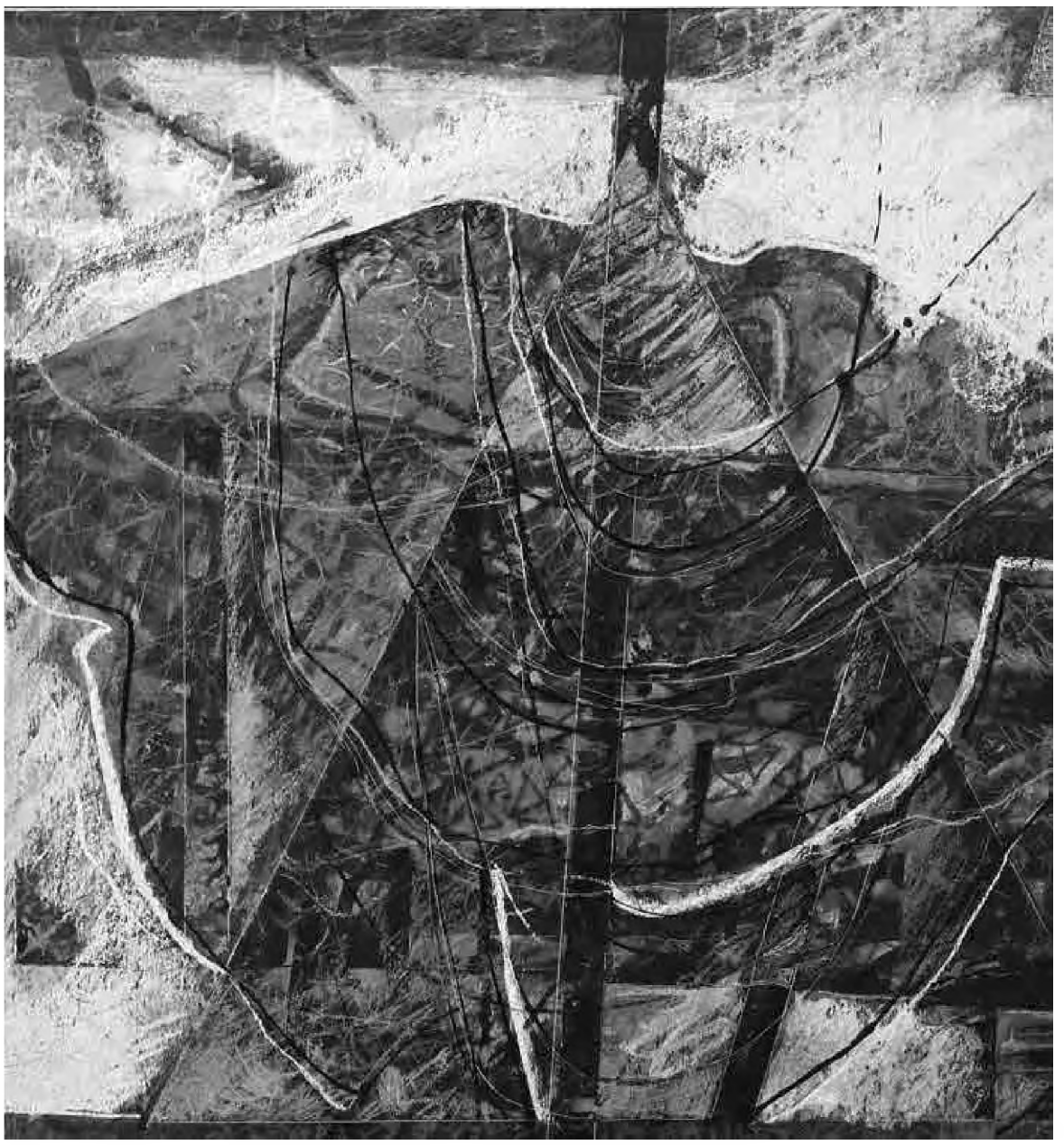


Charles Aznavour

Câteva cuvinte și despre omul Charles Aznavour. După cutremurul de pământ din 1988 care a zguduit Armenia, Aznavour și-a adus aportul prin fundația sa *Aznavour pour l'Arménie*. Cântecul său *Pour toi Arménie* (1989), înregistrat cu ajutorul a 45 de artiști, s-a bucurat se un succes deosebit. În cinstea lui, din 2001 o piață din Erevan îi poartă numele.

Neobosit și alergic la orice formă de nostalgie, omul acesta a sărbătorit anul acesta împlinirea vârstei de 94 de ani și spunea că preferă să se gândească la următoarele sale concerte, cărți și cântece, la care lucrează în fiecare zi. Minunate cuvinte, un om care se încăpățânează să fie util și la vârsta aceasta. Iată ce spunea marele artist într-un interviu: „Nu sunt bătrân, sunt în vârstă. Nu este același lucru". Așa e maestre, este cât se poate de adevărată fraza asta, o simt și eu!

■



Constantin Tofan

Compoziție IV, tehnică mixtă pe carton, 56 x 50 cm

Stres creativ. La „Nottara”

Claudiu Groza

Căsătoria foto: Maria Ștefănescu

M-am revăzut cu producătorul rus Oleg Loevski la București, la Teatrul „Nottara”, la jumătatea lui septembrie, nu mult după întâlnirea noastră sătmăreană, în cadrul unui alt laborator teatral. Laboratorul de Teatru *Dens* („instrumentat” de Marinela Țepuș, directorul Teatrului „Nottara” și Raluca Rădulescu, jurnalist și traducător din rusă) se află la a treia ediție – de altfel cu el s-a inaugurat seria românească a acestor evenimente, în 2016 – iar anvergura sa din acest an a fost impresionantă: patru regizori, opt zile de interacțiuni profesionale din cele mai diverse, de exerciții și repetiții permanente, de demonstrații în final; 40 de actori participanți, din mediul independent și trei teatre publice („Nottara”, Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad și Teatrul de Nord din Satu Mare); un atelier pentru secretari literari și consultanți artistici; patru demonstrații cu spectatori, care au votat care din textele propuse să fie montat ca spectacol de repertoriu.

Dacă anul trecut laboratorul s-a derulat pe texte românești clasice, 2018 a marcat alt „experiment” literar: regizorii prezenți au avut libertatea de a-și alege singuri piesele, iar opțiunile au mers către două texte canonice și două contemporane, cu rezultate surprinzătoare.

Conceptul acestor laboratoare, dezvoltat de Oleg Loevski, proeminent om de teatru rus, se bazează pe „stresul creativ”, adică pe solicitarea susținută a actorului de a-și exploata resursele de joc, creând un rol în doar câteva zile. Aparent, rezultatul obținut este extrem de asemănător cu un spectacol deja finisat. Totuși, orice sincopă în acest parcurs – cum ar fi două zile de odihnă după prima reprezentație – distruge edificiul, pentru că actorii ies din starea de solicitare în care au lucrat, după cum mi-a explicat Isabela Neamțu, una din actrițele implicate.

De altfel, ea a jucat în prima demonstrație a laboratorului: *Căsătoria* de Gogol, în regia lui Piotr Șereșevski. Opțiune adaptată scenic extrem de inteligent, de la adaptările literare – numele eroilor sunt localizate (Omletă, Rotilă, Nespălatu' etc. – traducere excelentă de Bogdan Budeș), este introdus un leitmotiv muzical (*De-ar fi să vii...*) care face un eficient contrapunct comic – la amprenta foarte marcat gogoliană, absurd-tragică, potențată tocmai de orizontul caricatural.

Șereșevski a folosit actorii în travesti, dar nu îngroșându-le datele personale, ci punctându-le: fetele care-i joacă pe cei trei pretendenți nu sunt masculinizate, ci pozează asta (lipindu-și la un moment dat mustăți grotești și vorbind ostentativ gros); actorul care o joacă pe fata de măritat e costumat în balerină, eteric, dar cu părul vizibil pe piept etc. Există o contradicție de mare efect între semn și semnificație, pus în valoare excelent de toți protagoniștii demonstrației: Andreea Tănase (cu totul cuceritoare în rol, printr-un soi de abstrasă cumințenie), Carmen Lopăzan, Isabela Neamțu, Luminița Erga, Laura Anghel (toate debordând de energie) și Ștefan Statnic (jucându-și cu seriozitate și auto-persiflaj fin, de mare impact, partitura feminină). Un spectacol convingător.

În schimb, a doua piesă clasică prezentată – *Trei surori* de Cehov – a subliniat aproape paroxistic un orizont tragic, sub măștile comice bine aranjate ale eroilor. Deși decupajul regizoral și coerența montării nu au fost punctele forte, regizorul Semion Serzin a construit foarte bine – cu ajutorul actorilor – caracterele scenice, în acestea și interacțiunile lor stând forța demonstrației (până la urmă, acesta era și rostul laboratorului).

Nota comică a fost bine pusă în valoare printr-o atmosferă carnavalescă a vieții, cu gaguri domestice (precum șicanele dintre masculii pretendenți la grațiile surorilor), cu *spleen*-uri feminine romanțate, cu entuziasme pripite, toate mascând de fapt un imens vid existențial. Niște fantoșe, niște *personaje,* plăsmuiri ale propriilor vieți ni s-au înfățișat prin jocul actorilor, în plan secund fiind sesizabilă o impresionantă stare tragică. De altfel, finalul a emoționat exact prin acest halou de comedie tragică, foarte cehovian, dar nu clișeic.

Și-au asumat rolurile cu har și poftă de joc, construindu-și minuțios partiturile: Mihaela Subțirică, Iulia Verdeș, Roxana Sabău, Filip Ristovski, Angela Petrean-Varjasi, Robert Pavicsits, Alexandra Murăruș, Alex Mărgineanu, Crenguța Hariton, Andrei Elek, Bogdan Costea – fiecare cu expresivitatea edificată din delicioase detalii, prea dificil de povestit aici.

Câștigătorul votului public a fost un text contemporan semnat de unul din cei mai jucați autori ruși de azi, Aleksandr Vampilov. *Fiul cel mare*, ales de regizoarea Elena Nevejina (traducător Vlad Ivanov), s-a mai jucat la noi pe la finele anilor '70. O comedie cu accente melodramatice, cu răsturnări de situație și gaguri tipice rețetei lui Vampilov, bine scrisă și cu bună priză publică.

Subiectul: doi băieți ieșiți „la agățat” pierd ultimul tren și, răzbiți de ger, dau iama în casa unui om, unul din ei dându-se drept fiul său cel mare, neștiut până azi. Cu o poveste de dragoste nefericită a fiului mai mic altoită peste asta, plus vulnerabilitatea adolescentină a surorii și necazurile tatălui văduv, avem o perfectă comedie cu inflexiuni grave, *à la* Vampilov.

Textul are succes cert la orice auditoriu, prin mixul său de ingrediente dramaturgice inteligent dozate. În demonstrația de la București, nu regia a dat măsura piesei, ci interpretarea. Elena Nevejina a sacrificat – cu folos, aș zice acum – elaborarea regizorală în favoarea partiturilor actoricești. Or, în context, acestea au suplinit o anume incoerență în conducerea montării. Spectaculos l-a jucat Ion Grosu pe tatăl culpabil, cu alternanța de stări bine punctată; Cristina Juncu și Vlad Bălna au fost de o prospețime cuceritoare; Sergiu Tăbăcaru și Alexandru Mike Gheorghiu au dat savoare și un comic net cuplului de pierde-vară. Alături de ei, Raluca Gheorghiu-Culda, Anda Caropol, Valentin Corneanu, Alina Danciu și Alexandra Aga au completat galeria de personaje care au dat picanterie situației dramatice. *Fiul cel mare* va fi cu siguranță montat la „Nottara”. Sper într-o construcție echilibrată, care să accentueze comicul prin joc și nu prin artificii șarjate, care ar denatura dimensiunea comică onestă a piesei.

În fine, un text cu totul special – derutant prin amploare și postmodernismul scriiturii, dar cuceritor prin *poveste* – a fost *Neînsurățita Galina nr. 2* de Oleg Kolosov, ales de regizorul Aleksandr Ogariov pentru demonstrația sa.

Piesa e ușor de rezumat: un tânăr cu probleme de integrare socială, care vinde jocuri de computer, se îndrăgostește de una din „clientele” sale. Confidenta lui rămâne însă tot manechinul de plastic Galina, această lipsă de capacitate afectivă determinând sinuciderea iubitei.

Textul este însă construit arborescent, ramificat, filmic, sondând cu o acuitate psihologică diverse paliere, de la alienarea omului contemporan la relația familială, de cuplu, singurătatea ontologică, jungla socială etc. Ușor prea didactică pe alocuri prin tendința de a elabora teme cu subtext, piesa nu exclude totuși un soi de magie tenebros-atrăgătoare, o emoție conținută care nu poate să nu te afecteze, ca privitor.

Aluvionarul text (demonstrația a durat peste două ore) a fost deslușit excelent regizoral de Ogariov (traducător: Artiom Radu), cu coerență scenică, relații bine conduse, fiind un tur de forță onorat impecabil de actori. Am remarcat-o în special pe Marina Palii, cu o interpretare de zile mari, matură, fină și sensibilă în rolul titular, secondată cu complexă expresivitate de Rareș Andrici – un rol construit la detaliu. Nu mai puțin, bizara și fermecătorea atmosferă a intrigii a fost completată cu o energie bine stăpânită de Ada Navrot (admirabil de dezinvoltă în rolul Mamei), Răzvan Bănică, Alexandra Aga, Ioana Calotă, Cristina Casian, Cecilia Donat, Călin Stanciu, Mircea Teodorescu, Raluca-Mihaela Tița, Violeta Popa. Cred că textul lui Kolosov va avea un destin scenic în teatrele românești. E apetisant.

Două vorbe despre întâlnirea secretarilor literari și consultanților artistici din cadrul Laboratorului de Teatru *Dens*. Moderate de teatrologul Maria Malkina, discuțiile au punctat asemănările și diferențele specifice ale profesiei în România și Rusia – situațiile sunt izbitor, dar nu surprinzător, similare –, provocările profesionale, soluțiile de aplicat în diverse arii de expertiză, de la proiecte la festivaluri, de la management financiar la strategii artistice. Un colocviu util și de perspectivă.

Laboratorul de la București (coordonat logistic de colega Silvia Dumitrache), după cel de la Satu Mare, mi-a întărit convingerea că este o metodă excelentă de antrenament profesional pentru orice trupă teatrală – nu numai pentru actori, ci pentru întreaga echipă. Rămâne ca modelul, în varii forme și derivații, să-și facă loc și altundeva. Oricum, rămâne meritul Teatrului „Nottara” de a-l fi introdus în România. ■

Locuri neobișnuite de expunere

Silvia Suciu

Expoziția *De la Salvador la Dalí* (2016)

Când este amplasată într-o galerie, o operă de artă își pierde din semnificație și devine un obiect portabil sau o suprafață eliberată de încărcătura lumii din exterior.
Robert Smithson (artist Land Art)

De cele mai multe ori suntem obișnuiți să vedem opera de artă în muzee sau galerii. Dar ce se întâmplă când artiștii sau curatorii aleg să dea altor spații funcția de loc de expunere a operei? Își pierde aceasta ceva din semnificație și valoare, sau devine și mai vizibilă și capătă o plus-valoare prin aducerea unor noi categorii de public? Iată câteva locuri care se impun ca locuri inedite de expunere:

Cobori din tren, treci printr-un pasaj, urci la etajul 1 și ajungi la... *Europa Expo*. Asta se întâmplă în Gara TGV Liège-Guillemins (Belgia), un edificiu impunător proiectat de celebrul arhitect spaniol Santiago Calatrava (n. 1951, Benimamet / Valencia, Spania) și dat în folosință în 2009, după 10 ani de lucrări. Arhitectura gării atrage anual numeroși turiști, iar clădirea a devenit emblematică pentru oraș, fiind cel mai fotografiat edificiu (conform CNN). Prestigiul locației este dat și prin realizarea spațiului expozițional *Europa Expo* unde, în 2016, a avut loc expoziția *De la Salvador la Dalí* - o călătorie fascinantă, o evocare suprarealistă și delirantă a operei și vieții lui Salvador Dalí (1904 - 1989, Figueres / Catalonia, Spania) desfășurată pe un circuit de 2000 mp. Numai această expoziție a atras 185.000 de persoane. Un alt eveniment care a atras un public numeros a fost expoziția *Armata de teracotă* (2016-2017): Gara din Liège a găzduit 120 de replici (autorizate de guvernul chinez) ale soldaților Împăratului Chinei, într-o expoziție care relata descoperirea din 1974 a sitului funerar al primului Împărat al Chinei - Qin Shi Huang Di. Armata „originală" numără sculpturile din lut a 8000 de bărbați, dispuși pe o suprafață de 56 km^2. În această toamnă, pentru călătorii care se opresc la Liège, *Europa Expo* propune parcursul expozițional *Generation 80 Experience!* - redescoperirea unui moment care a schimbat total ordinea mondială prin impunerea unei generații pentru care libertatea însemna mai mult decât orice: anul 1968.

Expoziția *Tablouri despre oameni și obiceiurile acestora, a căror audiență este formată în special din vaci* (2016)

Dacă treceți prin Zaragoza (Spania), un obiectiv care trebuie văzut este *Pabellón Puente* (Podul Pavilion), un pod acoperit preluând forma unei gladiole „aruncate" peste râul Ebro, a cărui arhitectură a fost concepută de arhitecta britanico-irakiană Zaha Hadid (1950, Bagdad, Irak - 2016 Miami, SUA). Pentru realizarea acestui edificiu, arhitecta a ales materiale precum betonul armat și fibra de sticlă; în exterior, clădirea este acoperită cu 29.000 de bucăți triunghiulare din fibreC, în diferite nuanțe de gri care, împreună cu formele elipsoidale, îi conferă un aspect aerodinamic. Cu o lungime de 280 de metri, Podul Pavilion a fost realizat cu prilejul Târgului Mondial din 2008, iar prima expoziție găzduită aici a fost *Apa - o resursă unică*. La încheierea evenimentului, podul a fost achiziționat de Banca Ibercaja și folosit pentru expunere.

Călătorul care face o escală în aeroportul din Amsterdam are posibilitatea de a vedea o „bucată" din Rijksmuseum. Decorată cu rafinament cu elemente preluate din arta olandeză (lalele și motive de pe ceramica de Delft), Galeria este concepută ca un loc de promovare a muzeului și introduce vizitatorul într-un spațiu intim, delimitat de vacarmul specific unui aeroport internațional. Spațiul oferă posibilitatea panotării a 20 de tablouri, expozițiile fiind schimbate periodic. Dintre expozițiile prezentate aici, se numără: *Bruegel in Business* (Bruegel in lumea afacerilor), *Vincent van Gogh: Nature Close-Up* (Vincent van Gogh: Natura închisă), *Sunny Skies in the Golden Ages* (Cerurile senine ale Epocii de Aur olandeze), *Holland and Japan: 400 Years of Trade* (Olanda și Japonia: 400 de ani de relații comerciale), *Dutch People, Dutch Landscapes* (Oameni și peisaje olandeze).

Dar cel mai neobișnuit proiect expozițional din punctul de vedere al locației în care a fost amplasat a fost curatoriat de Paul Barsch în 2016 și intitulat *Paintings Roughly Reflecting on Humans and Human Habits, but Mostly Viewed by Cows* (Tablouri despre oameni și obiceiurile acestora, a căror audiență este formată în special din vaci). Lucrările expuse au fost realizate de Louisa Gagliardi, Hamishi Farh și Ulrich Wulff și, așa cum sugerează numele, evenimentul a avut loc într-un grajd din Valea Safien din Alpii elvețieni, în fața unui public bovin. Tot pe aceeași linie se înscrie proiectul *Bb*, inițiat de Allie Linn și Colin Alexander, doi colaboratori care au deschis o expoziție într-un hambar din Conecticut, în 2016, după ce au închis galeria pe care o conduceau. Acestea sunt mai degrabă spații „periferice"; rămâne de văzut în ce măsură publicul va accepta aceste locații drept „locuri ale artei"!

■

Urmare din pagina 36

Constantin Tofan - un poet al imaginii

Constantin Tofan *Portret*, tehnică mixtă, 25 x 17 cm

inaccesibile. Autorul caută un estetism discret, în care calmul naturii, liniștea, frumosul să surclaseze în relevanță zgomotul, urâtul și agitația orașului.

Artistul ieșean îmbină adesea armonia formelor picturale cu desenul sobru dar exuberant al lucrărilor de grafică. În prima se simte mâna maestrului deprins cu arcanele compoziției; în cealaltă - verva inventivă a artistului ispitit de experiment și de artificiile unei imaginații mereu expansive. Dacă exercițiile picturale îl constrâng la formule expresive de factură clasică, grafica pare a-i oferi ocazia de a exploata nelimitat libertățile liniei și ale geometriilor schițate din entuziasmul vârfului de creion. Poezia și desenul, textul și imaginea, litera și linia se regăsesc astfel sub semnul unei complicități inspirate.

Cu certitudine însă, expoziția artistului ieșean are propria coerență, asemănătoare unui poem vizual compus din secvențe bine armonizate, convergente din perspectiva sensului vizat. Tehnică utilizată este mixtă; liniile delicate ale peniței sunt anturate de pensulări ferme, pigmentate imprevizibil cu pete și stropi de tuș, lăsând impresia unei ambiguități atent studiate. Supus exigențelor genului, artistul își reprimă exuberanțele cromatice obișnuite în compozițiile picturale. Culori contrastante, albul și negrul joacă pe rând rol de fundal. Debarasate de ornamente și artificii, formele se înscriu pe traiectul simplității, având alura unor eboșe esențializate, realizate cu un minimum de mijloace.

Temele prevalente sunt situate într-un dublu registru, poetic și metafizic deopotrivă. Unele au alură inițiatică, sugerând trecerea, parcursul, dar și ispita detașării de banalitate (*Arca timpului, Eremitul, Urme, Trepte, Vedenie, Catedrala, Fereasta*); altele sugerează nostalgia lumilor pierdute sau angoasa unei așteptări nedefinite (*Încotro?, Necunoscut, Redesenate umbre, Amintiri, Peste timp, Rugă*). Autorul pare obsedat de echivocul identitar, de însingurare, de nevoia comunicării (*Eu-Celălalt, Tu, Singur, Solitudine, Dialog*). Lucrări precum *La masa nopții, Lumină de închinare, La luna* evocă frisoanele unor soliloquii nocturne, cu un vădit rol introspectiv.

Constantin Tofan *Nud II*, tehnică mixtă, 32 x 40 cm

Procedând în maniera unui „poet al imaginii", Constantin Tofan împacă abil metafora discursivă cu cea vizuală. O atare conciliere nu diminuează din relevanța fiecăreia în parte. Dimpotrivă. Închegate în imagini familiare ori discret ambiguizate, ideea, gândul, sentimentul își găsesc un aliat fidel, care le susține expresiv și le fortifică semantic. Artistul ieșean ne convinge încă o dată că limbajul artei nu este univoc; convertirea mutuală a vocabularelor, distilarea sau mixarea lor pot avea urmări nebănuite.

Constantin Tofan face dovada că dexteritatea de a îmbrăca în forme expresive conținuturi dintre cele mai profunde se obține prin tatonare și exercițiu. Introvertit și profund, afabil și jovial în egală măsură, pictorul ieșean a devenit, fără doar și poate, o figură exemplară. Ajuns la vârsta maturității profesionale, pare mai puțin preocupat de fervorile fals-celebrative, cât de confirmarea și surclasarea propriilor posibilități. Surprinzătoare și convingătoare, de fiecare dată. ■

Constantin Tofan *Fantomele pădurii*, tehnică mixtă pe carton, 32 x 46 cm

sumar

bloc-notes
Ștefan Manasia
O seară la Muzeu 2

editorial
Mircea Arman
Poezia între aisthesis, imitatio, adevăr și autenticitate – o privire asupra operelor lui Hölderlin, Rilke și Dante (I) 3

cărți în actualitate
Ani Bradea
De-mascări indiene 5
Vistian Goia
Enigmele unei pălării pierdute 6
Menuț Maximinian
Lumea, dincolo de ambalaj 7

cartea străină
Irina-Roxana Georgescu
Scriitoarea din Gwangju 8
Ștefan Manasia
2018 – anul Pier Paolo Pasolini/PPP 9

aniversare
Adrian Dinu Rachieru
Marian Popa – 80
Un edecar (I) 10

proza
Nicolae Iliescu
MAREA INVIZIBILĂ
sau ORA DE GHEAȚĂ
sau PARADISUL DE UMEZEALĂ
Amintiri dintr-o copilărire în zori
sau Amintiri doldora de eternitate
sau Despre dozajul și greutatea moleculară a acidului acetic pur și diluat – cromatografie pe hârtie kraft
sau Cum mi-am petrecut epopeea necesară
(Compunere liber-aleasă după natura impusă a subiectului) (I) 12

jurnal
Adrian Țion
Vara pe drum cu *Le petit lion* (I) 14

eseu
Geo Vasile
De la ocazia metafizică
a lumii la poezia ca act de supraviețuire
Ermetismul și ereticii săi: Montale, Saba, Quasimodo 15
Petru Solonaru
Spre simfonia brâncușiană... (VII) 17

diagnoze
Andrei Marga
Trei reflecții despre Constantin Brâncuși 19

filosofie
Giorgio Colli:
Scrieri Despre Nietzsche (II) 22
Bogdan Apostolescu
Fizica cuantică din perspectiva filosofiei platoniciene și atomiste (I) 26

social
Adrian Lesenciuc
Comunicarea tautistă. Simplă dezvrăjire 28

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
În orizontul câmpiei 29

traduceri
Elaine Feinstein
Poezii alese 30

remember cinematografic
Ioan Meghea
Trageți în pianist! 32

teatru
Claudiu Groza
Stres creativ. La „Nottara” 33

simeze
Silvia Suciu
Locuri neobișnuite de expunere 34

plastica
Petru Bejan
Constantin Tofan, un poet al imaginii 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Constantin Tofan
un poet al imaginii

Petru Bejan

Constantin Tofan — *Arena*, tehnică mixtă, 35 x 45 cm

Pentru artiștii de astăzi, Constantin Tofan poate fi un model de luciditate, echilibru și perseverență. Repetatele „desprinderi” stilistice de până acum îi conturează un profil flexibil, ostil formulelor definitive, dar și calificărilor reducționiste. Uneori descoperim artistul figurativ, prețios, calofil, atras mai cu seamă de volutele naturii și de cromatismul generos al acesteia, alteori pe cel sofisticat, meditativ, detașat de șabloanele compoziționale obișnuite. S-ar spune că ieșeanul se dedublează voit sau își pune măști felurite, experimentând când soluții plastice familiare, când altele, încă netestate sau reprimate lung timp. Cea mai bună ilustrare ne-a fost oferită de *Periplul sentimental* retrospectiv, organizat în incinta Palatului ieșean al culturii.

Introvertit și profund, afabil și jovial în egală măsură, Constantin Tofan este un personaj exemplar. Ca profesor, își testează abilitățile pedagogice în sălile Universității de Arte „George Enescu”. Definitivată și susținută în 2004, teza sa de doctorat făcea trimitere la scrierile americanului Nelson Goodman, important reprezentant al esteticii analitice contemporane. Ca artist, Constantin Tofan pare să împărtășească o filosofie mai curând pragmatică, rezumată în formula care spune că „a fi înseamnă a lucra și a fi vizibil”. Timpul școlii, al atelierului, al aparițiilor publice trebuie gestionat cu eficiență. Care ar fi „rețeta”? Consecvența lucrului bine-făcut, dublată de o consistentă și perseverentă expunere. Între temele predilect exploatate se detașează cele figurative, îndeosebi peisajul (vegetal, colinar, lacustru), fără a fi refuzate construcțiile abstract-simbolice sau experimentele plastice inedite, de felul celor situate pe un subtil palier erotic.

Poet al culorilor calde și al atmosferelor tihnite, artistul se distinge printr-un rafinament componistic îndelung exersat, susținut prin abilitatea de a alterna sau combina tehnicile și stilurile de execuție. Peisajele lui Constantin Tofan sunt mai curând pretexte contemplative și reflexive; ele reconstituie nu locuri sau secvențe din natură, ci stări de spirit, dispoziții, tensiuni, atmosfere. *Leit-motivul* principal este copacul. Miza unei atari alegeri este subiectivă și simbolică, în timp ce temeiul decorativ pare secundar. Siluete izolate ale mestecenilor, de pildă, sugerează însingurarea, melancolia, tristețea; copacii în noapte, proiectați pe un orizont albastru-selenar trimit la armonia unei lumi ireale, idilice, parcă

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române sau Cu ridicare de la redacție: 30 lei – trimestru, 60 lei – semestru, 120 lei – un an Cu expediere la domiciliu: 39 lei – trimestru, 78 lei – semestru, 156 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poștal la adresa: Revista de cultură Tribuna, contravaloare revistă cont nr. RO57TREZ21621G335100xxxx și contravaloare taxe poștale cont nr. RO16TREZ24G670310200108x deschis la B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.